

المستعرب الروسي البارز ديمتري ميكولسكي يعترف لـ«الجسرة الثقافية»

يتقلّص الآن عدد الشبّان الذين يقرؤون لتولستوي وديستوفسكي وتشيكوف في روسيا الاتّحاديّة!



حوار
أصيل الشابي

نتحاور مع السيّد "ديمتري ميكولسكي"، الباحث الكبير في مركز الدّراسات الشرقيّة بموسكو، لدرايته الواسعة بالثقافة العربيّة الإسلاميّة قديمًا وحديثًا، فقد نقل إلى الروسيّة قسمًا من كتاب "مروج الذّهب ومعادن الجوهر" لأبي الحسن المسعودي الذي عاش في القرن الرّابع الهجري - العاشر ميلادي. واهتمّ كذلك بالرواية العربيّة الحديثة من خلال الانكباب على كتابات: "الطّاهر وطّار" و"عبدالحميد بن هدوقة" من الجزائر، و"إبراهيم الكوني" من ليبيا، و"إبراهيم عبدالمجيد" من مصر، و"إميل حبيبي" و"غسّان كنفاني" من فلسطين، و"عمر بن سالم" من تونس؛ إمّا بالدّراسة أو بالترجمة كما سنرى.

سوف نحاول أن نرصد معه العلاقات بين العالم العربي وروسيا في المجال الثقافي، ونتبيّن موقفه من بعض المسائل المتّصلة بالكتابة، نظرًا لقيمة تجربته في هذا المضمار.

وضيفنا هو القائل عن "المسعودي"، الذي يمثّل ركيزة عمله الأساسي في حقل الاستعراب، في كتابه "المسعودي.. هيرودوت العرب": "كان المسعودي أوّل من تمثّل وقدّم، من بين الكتّاب، تاريخ الأمّة الإسلاميّة، والدولة العربيّة الإسلاميّة، أي الخلافة، كمادة للقصّ الشيّق، والمختلف في الكثير من جوانبه". كما نوّه إلى قيمته العلميّة بوصفه جغرافيًا فذًا في تاريخ الثقافتين العربيّة الإسلاميّة والعالميّة.

وللتذكير فإنّ السيّد "ميكولسكي" كان قد ناقش أطروحة دكتوراه الدولة ببحث خصّصه في سنة 2002 للمسعودي، وترجمه إلى اللّغة العربيّة "عادل إسماعيل" تحت عنوان: "الثقافة العربيّة الإسلاميّة في كتاب المسعودي مروج الذهب ومعادن الجوهر".

وقبل البدء في سرد الحوار أتوجّه بالشكر الجزيل إلى المبدع المصري "أحمد الخميسي"، كما أتوجّه بشكر خاص للباحثة الرّوسيّة الكبيرة "أولغا فلاسوفا" على مساعدتها في إجراء هذا الحوار.

■■■

نحن نعرف أنّ هناك علاقة خاصّة بين الثقافة العربيّة الإسلاميّة وروسيا بسبب عمقها التاريخي، ويكفي أن نستذكر -في هذا الإطار- رحلة "أحمد بن فضلان" التي أمر بها الخليفة العبّاسي "المقتدر بالله" في القرن العاشر الميلادي لإنقاذ ملك البلغار "ألموش بن يلطوار". كان هناك دائمًا تداخل ثقافي ملموس عبر التاريخ. كيف تقيّم هاته العلاقة اليوم؟ أسأل عن دور المعرّبين ومدرّسي اللّغة العربيّة وآدابها في هذا. وهل هناك قرّاء للعربيّة في روسيا؟



إميل حبيبي

- أقول إنّ هناك سوء فهم، فإنّني ما ترجمت للطاهر وطّار ولا لإبراهيم عبدالمجيد كما يعتقد بعضهم، وإنّما ترجمت، فعلًا، لـ"عبدالحميد بن هدوقة" و"إبراهيم الكوني" الذي تشرّفت بمعرفة شخصه، كما أنّي ترجمت رواية "المتشائل" لإميل حبيبي، و"رجال تحت الشمس" لغسّان كنفاني، وقصصًا عربيّة فلسطينيّة وغير فلسطينيّة. وبخصوص "الطاهر وطّار" و"إبراهيم عبدالمجيد" فإنّي فعلًا كتبت عنهما بعض الدّراسات المختصرة. فقد كتبت عن "الطّاهر وطّار" دراسة استطلاعية تناولت فيها الترجمات الرّوسيّة لآثاره، التي أعتقد بالمناسبة أنّها موجودة على الإنترنت بالعربيّة وفي متناول كلّ يد. وكتبت، إضافة إلى ذلك، منذ 30 سنة تقريبًا دراسة مختصرة عن روايات الروائي التونسي المشهور "عمر بن سالم" الذي أعتقد أنّه من كبار الرّوائيين في الوطن العربي لأنّه يكتب بطريقة مختصرة ومفيدة.

ويشدد:
على الوطن العربي أن يحافظ على ماضيه التراثي اللامع

ولكنّ ركيزة نشاطاتي تكمن في دراسة الآثار التاريخيّة وجوهرها كتاب "مروج الذهب ومعادن الجوهر" للمسعودي، فإنّي كنت قد ترجمت للّغة الرّوسيّة جزءًا أو فصلًا كبيرًا من هذا الكتاب الرّائع، وهو الفصل المكرّس للدولة العبّاسيّة، أي آخر الفصول، ولي أمنية أن أترجمه كاملًا للّغة الرّوسيّة ليشمل عملي الفصول السابقة لما ترجمته، كالأبواب المكرّسة للسيرة النبويّة، والخلافة الراشدة، وخلافة بني أميّة، وغيرها. أنا الآن في مرحلة الاشتغال على قاعدة المعلومات المتعلّقة بالقصص والأخبار في مؤلّفات الدينوري، واليعقوبي، وسعيد بن بطريق، والمقدسي، وأيضًا جزء من كتاب "المعارف" لابن قتيبة، وكتابة المعلومات الواردة فيها، فهي النصوص العربيّة المعمّقة والمعاصرة للمسعودي المكرّسة لتاريخ العالم العربي في ذلك الوقت. ويجب القول إنّ كلًّا من "مروج الذّهب" ومؤلّفات هؤلاء العباقرة، تتميّز بسرد المسيرة التاريخيّة وفق أيّام الخلفاء. وهناك طريقة أخرى لتقديم المسيرة التاريخيّة، وذلك حسب السنين، ونموذجها "تاريخ الرّسل والملوك" للطّبري. لقد أنتج "الطبري" كتابًا ضخمًا جدًّا، وعندما فكّرت في العمل على قاعدة معلوماته، وجدت

ذلك أمرًا مستحيلًا، فارتأيت أن أقتصر على هؤلاء المذكورين سابقًا، وهو عمل ضخم، فحجمه بالصورة الإلكترونيّة يزيد عن 55 ملزمة طباعيّة، وأنا الآن منكبّ على تصحيحها وضبط الأغلاط والأخطاء، وسأشتغل، بعد ذلك، على فهرس الأشخاص والأماكن التاريخيّة والقبائل والمجموعات الإنسانيّة لشرح هاته الشخصيات والأماكن والأشياء في الفكر العربي الكلاسيكي. وسيكون في متناول من يريد التعرّف على التاريخ والفكر العربي بصفة عامة. وأمّا عن قرّاء العربيّة في روسيا فالمسألة معقّدة، إنّهم مستعربون وطلبة من المتفوّقين في الجامعات، وغيرهم من المهتمّين بالحضارة العربيّة العظيمة، إضافة إلى ذلك نجد أنّ الروس الأصليين من المسلمين الذين توسّع نطاقهم، قد ألمّوا باللّغة العربيّة من خلال الرحلات في التاريخ، أو من خلال الدّراسات المعمّقة المحليّة، وهم يهتمّون اليوم بالكتب العربيّة بأنواعها، إلاّ أنّهم يقبلون على القرآن الكريم والكتب الدينيّة مثل كتب الأحاديث النبويّة، وهناك منهم من يعتني بالشعر العربي وكذلك النثر، فإنّني إذا سافرت إلى داغستان وإنغوشيا وتترستان، وهي مناطق إسلاميّة تقليديّة، وجدت هناك أشخاصًا لهم اهتمام بـالأدب العربي قديمه وحديثه. إنّها ظاهرة جيّدة تُوطّد العلاقات التقليديّة القائمة بين روسيا والوطن العربي.

تفكيك الإنتاج الثقافي العربي القديم يُحيل إلى معرفة ضخمة توزّعت على مستويات، منها الديني، ومنها الأدبي، ومنها اللّغوي، ومنها الجغرافي. ما هي علاقةُ هذا المستوى الجغرافي تحديدًا بالعقل في التأليف العربي قديمًا في كتب الأخبار والرحلات، ومنها كتاب "مروج الذّهب" للمسعودي الذي نقلت نصيبًا منه للّغة الرّوسيّة؟ وما مدى إسهامه في إثراء المعرفة الإنسانيّة وتعميقها؟



الطاهر وطار

- أميل إلى مصطلح التنوّع، لأنّ الآداب العربيّة متنوّعة جدًّا وموسوعيّة، تشمل جميع فروع المعرفة الإنسانيّة، ابتداء من الجيولوجيا عند البيروني، وانتهاء بعلم الفلك، وعند الكثير من المصنّفين من المسلمين وغير المسلمين. ونشير هنا إلى "عبدالله بن المقفّع" أحد هؤلاء الموسوعيين الكبار، وكان قد رُمي بالزندقة وقتل. فهو الذي أرسى أساس نوع أدبي ينهض على المنزع العقلي والتفكير. وأذكر، هنا، أنّني تمكّنت من اقتناء نسخة رائعة جدًّا ما زالت معي من كتاب "كليلة ودمنة" في تونس العاصمة في سنة 2003.

ويوضح:
أهتم بدراسة آثاركم التاريخية وجوهرها «ومروج الذّهب»

وأمّا بالنسبة للأدب الجغرافي عند العرب قديمًا، فهو واسع جدًّا. وقد قامت الأستاذة الدكتورة "لودميلا سيميونوفا" بترجمة كتاب "البلدان" لليعقوبي، ولكنّها توفّيت للأسف، وانتهى الأمر إلى نشره منذ ثماني سنوات ليصدر باللّغة الروسيّة. مثل هاته المنشورات، طبعًا، توسّع من النطاق الثقافي للناطقين باللّغة الروسيّة، كما توسّع من أفق الفكر الرّوسي، رغم أنّها لا تتمتّع بشعبيّة واسعة، وهي -على الأرجح- خاصة بالاستشراق والاطّلاع على الحضارة العربيّة الإسلاميّة.

في الأدب العربي القديم منحى إنساني كبير يظهر في الخطاب القصصي في متون الأخبار والرسائل والمقامات والنوادر والمُلح وغيرها، وتظهر في نماذج كثيرة معالجة فنّية للروح الإنسانية وما ينشأ فيها من عواطف وأهواء من خلال التصوير الأدبي الذي يتولاّه أدباء متمرّسون بفنون البلاغة ومتلاعبون بالمرجع الواقعي مثل الجاحظ صاحب نـوادر "البخلاء" وأبي العلاء المعرّي صاحب "رسالة الغفران" وجعفر السرّاج صاحب مصنّف أخبار "مصارع العشّاق". هل ترى أنّ هذا المنحى يحظى بالدراسة المقبولة عندكم في روسيا؟

- إجابة: ربّما علينا أن نذكر، إضافة إلى الجاحظ، ابـن عبدربّه صاحب "العقد الفريد"، فنحن نجد فيه قصصًا ممتازة جدًّا إنسانيّة وتاريخيّة، إذ كان أديبًا ممتازًا جدًّا، فقد تأثّر بالتقاليد القصصيّة المغربيّة لأنّه كان يجمع بين العالمين المغربي والمشرقي. وهناك أبو حيّان التوحيدي الذي عاش في القرن العاشر الميلادي، وهو صاحب كتاب

المحاورات "الإمتاع والمؤانسة" الذي من شدّة روعة لغته يصعب نقله إلى لغة أخرى. وله كتاب آخر هام جدًّا ورائع هو "البصائر والذخائر"، ولقد قرأته من البداية إلى النهاية، ووجدت فيه قصصًا وأخبارًا إنسانيّة وتاريخيّة واجتماعيّة وعاطفيّة، وأنا أتحفّز لترجمته مستقبلًا لأنّه سيكون مفيدًا للقرّاء بالروسيّة. لقد كان العرب سابقين للآداب الإفرنجيّة الأوروبيّة، وهذا شيء معروف جدًّا، ولذا فقد أثّروا في الآداب الإيطاليّة والفرنسيّة وغيرها. ومن المعروف أنّه ربّما كانت قد أثّرت رسالة "الغفران" لأبي العلاء المعرّي في مغناة "الكوميديا الإلهيّة" لدانتي الإيطالي تأثيرًا غير مباشر، فربّما كانت قصّة المعرّي تُنقل شفويًّا إلى أوروبا على ألسنة التجّار. وقد أثّر النثر العربي في أوروبا، فجيوفاني بوكاتشيو كان متأثّرًا، وهذه حقيقة، بالكتاب الذي سُمّي لاحقًا "ألف ليلة وليلة". وشخصيّة صلاح الدين الأيّوبي من الشخصيات المحترمة عند بوكاتشيو، فإنّه كان يعتبره نموذجًا للفروسيّة عند المسلمين والنصارى كونه كان إنسانًا نبيلًا وشريفًا. لقد أثّر ذلك كلّه في الفكر الأوروبي رغم الاختلاف في الدين والمذهب، وعلينا نحن المستعربين أن ننشر كلّ هاته المعارف، ونجعلها على بساط البحث وفي متناول القرّاء المستشرقين وغير المستشرقين والمثقّفين الناطقين بالرّوسيّة لتعرّف بحضارتكم العظيمة.

إلى أيّ مدى انخرطت الرّواية العربيّة في واقعها انخراطًا نقديًّا، سواء من خلال تجربتك مع كتابة "الطاهر وطّار" الذي تمرّد على فرنسيّة المحتلّ ونزع القداسة عن الثورة الجزائريّة في عوالمه المتخيّلة، أو من خلال كتابة "إبراهيم الكوني" وغيره؟



إبراهيم عبدالمجيد

- من سمات الأدب العربي، في الحقيقة، من أواخر القرن التاسع عشر مرورًا بالقرن العشرين وحتّى القرن الحالي، أنّ الكتابة صارت نقديّة، وربّما وقع تجريدها من الخيال إلى حدّ ما. ويمكننا أن نذكر، هنا، من العمالقة البارزين: نجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، وإميل حبيبي الذي كنت قد ترجمت له رواية "المتشائل" الرمزيّة الواقعيّة، فإنّه ينتقد الواقع، واقع الوجود العربي الفلسطيني تحت الاحتلال الإسرائيلي الصهيوني. إنّها مهمّة رائعة، قام بها هذا الكاتب الإنسان. أمّا بالنسبة إلى "الطاهر وطّار" وغيره من الشرفاء الجزائريين فإسهامهم ثريّ ومتجذّر في الواقع ومتعدّد الأبعاد. فـ"عبدالحميد بن هدوقة"، مثلًا، بالإضافة إلى كونه روائيًّا فقد شارك في الكفاح ضدّ المحتلّ الفرنسي. ونجد في الأدب الجزائري إصرارًا على فضح الآخر المحتلّ. فالكُتّاب، من هاته الناحية، يخوضون حربًا بالكلمة والبلاغة تذكّر من الناحية الإنسانيّة بفكرة الحرب في الشعر الجاهلي، ولا خير في الحرب، ولكن من جهة ثانية لا سبيل إلى التحرّر الوطني إلاّ من خلال الحرب، فإنّهم ربّما عبّروا عن هذه الجدليّة المأساويّة، وكانوا أمناء وشرفاء في التعبير عنها. أقول هذا من خلال معاشرتي للأدب الجزائري، ومن خلال زياراتي للجزائر، ومعرفتي بدارسي الأدب الجزائري.

تصعب ترجمة النصوص العربية التي يكون السرد فيها باللّغة الفصحة والحوار بالعاميّة

وأمّا الروائي اللّيبي "إبراهيم الكوني"، فإنّه يمثّل ظاهرة أخرى مختلفة تمامًا، إذ يكتب عن التحوّلات التي كانت تتحقّق في إطار المجتمع اللّيبي، وكان يكتب عن التناقض بين الحياة في البادية والريف من جهة والمدينة من جهة أخرى. وهو يعتمد، بشكل واسع، على أسطورة الشعوب الأصليّة في شمال إفريقيا وتقاليدها. وتأثّر "الكوني" بالأدب الرّوسي والسوفيتي والحكايات الشعبيّة الروسيّة. ونحن نجد في أدبه آثارًا تُبيّن هذا التأثّر، كما نجده متأثّرًا بالرمزيّة الأسطوريّة التي طبعت رواية القرن العشرين كما هو الحال مع الكولومبي "جبريل جارسيا ماركيز".

وربّما تَعْرِفُ أنّه كان قد تعلّم في الاتّحاد السوفيتي، فكان على اتّصال دائم بكبار الأدباء السوفيت. وربّما كان إبداع "إبراهيم الكوني" مرتهنًا بشعبيّة الآداب التي ألهمته على مرّ الأزمان. وأعرف مستعربًا صديقًا هو "إغور إيرماكوف" قام بترجمة روايته التي تحمل عنوان "المجوس"، وهي رواية

رمزيّة وثقافيّة معقّدة ومتعمّقة.

كيف يُمكن للمترجم الرّوسي أن يتعامل مع الرّواية التي تختلط فيها الفصحى بالمحكي الشعبي، وربّما يهيمن فيها هذا المحكي ولا سيّما في ضوء تنامي هذا التيّار الذي يعبّر عن المجتمع بشفافيّة لغويّة، وينطلق من البيئة المحلّية، وينسج تجربة ذاتيّة لها تفاصيلها وخصائصها؟

- صحيح، من الصعب ترجمة مثل هاته الآثار المعقّدة الشبيهة بالفسيفساء، حيث يكون السرد باللّغة الفصيحة، والحوار وكذلك الحوارات الباطنيّة بالدّارجة أو العاميّة أو اللّهجة المحلّية. إنّها مسألة معقّدة للغاية بالنسبة إلينا، وهناك صعوبة هنا في ترجمة واستيعاب مثل هاته الروايات أو القصص، فمعرفة اللّهجات يعقّد الأمر علينا بالرغم من وجود القواميس. ولكنّنا على كلّ حال وفي نهاية المطاف باستطاعتنا أن نفهم كلّ شيء. ولو أردنا المقارنة بين العربيّة والرّوسيّة توجد اللّهجات في الروسيّة، لكنّها تتلاشى بسبب التلفزيون والراديو وغير ذلك، فالفصحى الروسيّة تشمل كل المجالات رغم وجودها، لكن لا يوجد تباين كما عندكم بين الفصحى والعاميّة. إنّ الترجمة في هاته الحال مهمّة إبداعيّة ترجميّة جبّارة، وما من مترجم روسي من العربيّة إلى الروسيّة، بحسب علمي، قد واجه هاته الصعوبة. ولا يمكن، على العموم، إنكار العاميّة، ذلك أنّ ازدواجيّة النطق واقع عندكم، غير أنّني أقول لو أنّكم أنكرتم الفصحى ماذا سيبقى لكم؟ فعليكم طبعًا أن تُحافظوا عليها وأن تكيّفوها مع واقع العصر، ويجعلنا هذا، ربّما، نذكّر بتجربة



عمر بن سالم

"توفيق الحكيم" في إيجاد اللّغة الثالثة كما كان يقول. ربّما كانت تجربة صائبة بالرغم من أنّها لم تكن مقبولة من كافة المثقّفين، إنّها -حقيقةً- مسألةٌ قديمةٌ أثارها "عبدالرحمن بن خلدون" وأشار إلى وجود الشعر النبطي البدوي، أي البدوي وشبه العاميّ وانتشاره في سوريا وفي إفريقيا وفي المغرب الأقصى، ووصفها وصفًا دقيقًا جدًّا. وهناك أيضًا في القرن السادس عشر الشعر الملحون الأندلسي المغربي، وشمل أكثريّة العالم العربي من المغرب الأقصى إلى مصر، فقد أبدعت بهذه اللّغة روائع القصائد العاطفيّة والاجتماعيّة، فكان ولا يزال مفهومًا لكافة العرب.

للأدب الرّوسي حضور بارز وقويّ في مخيّلة القارئ العربي، وتمثّل أسماء مثل تولستوي وديستوفسكي وتشيكوف مرجعيات راسخة، لكن ما يلاحظ أنّ تأثير الأدب الرّوسي اليوم غير مرئيّ مع الأدباء المعاصرين، كيف تفسّر الأمر؟

- هي فعلًا ظاهرة مؤسفة جدًّا، فيتقلّص عدد الشبّان الذين يقرؤون لتولستوي وديستوفسكي وتشيكوف عندنا في روسيا الاتّحاديّة. وأمثالي من الكبار في السنّ يتأسّفون بسبب هذا، ونعترف أنّنا نمرّ الآن بانعطافة ثقافيّة جديدة. إنّنا ننتقل من النصّ إلى الصورة، ومن القصّة إلى المقتطف من الكليب، وهناك نوع من التشتّت في السلطة الثقافيّة عند الشباب، إنّما هناك شباب ملمّون بالقراءة.

أمّا بالنسبة إلى الكتّاب الروس اليوم، فإنّي أقول إنّهم يملكون حضورًا، ويتميّزون عمومًا، في هذا الإطار، بكتابة روايات الجنس والروايات البورنوغرافيّة أو البوليسيّة أو الإنسانيّة ذات الطابع الحريمي التي لا قيمة لها، إنّها مسألة معقّدة في وقتنا الرّاهن.

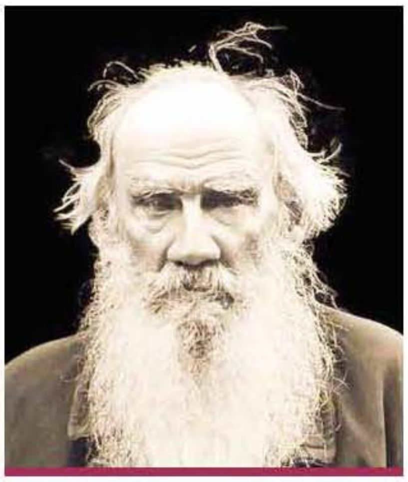
وبخصوص تأثير الأدب الروسي في الأدب العربي، فقد تعرّفت على رجل سوري الأصل، ظريف، لقبه "الإسطنبولي"، تعلّم في الاتّحاد السوفيتي، وهو طبيب مثل "تشيكوف" مارس ترجمة الأعمال الشعريّة والنثريّة على حدّ سواء، وأعاد ترجمة رواية "ديستوفسكي" الشهيرة "الجريمة والعقوبة"، ونشر -بوجه خاص- مختارات الشعر الروسي من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواخر القرن العشرين. إنّه أمر رائع أن نجد ضمن الحركة الأدبيّة أدباء ما زالوا يهتمّون بتعريب الأدب الروسي، وتقديمه إلى القارئ العربي، وذلك خير شاهد على أنّ الأدب حيّ وإنسانيّ.

ما هي أهمّ تجارب الكتابة التي تجلب انتباهك اليوم في العالم العربي مشرقًا ومغربًا؟

- يجب القول إنّني مستعرب متخصّص، والتخصّص هو نقيض الاتّساع في العلم، فأنا متخصّص في الكتب


تشيكوف


ديستوفسكي


تولستوي

العربيّة التاريخيّة، ولكنّني اهتممت أيضًا بالكتابات الحديثة كما ذكرت سابقًا، وفيما يتّصل بالكتابة التاريخيّة أجد كتبًا مهمّة في هذا المجال متجذّرة في التقاليد الأصيلة التي انبثقت عن الحضارة العربيّة الإسلاميّة. فمن البارزين هنا، المـؤرّخ التونسي "حسن حسني عبدالوهّاب" الذي توفّي في أيّام أوّل رئيس للجمهوريّة التونسيّة "الحبيب بورقيبة"، وهو صاحب كتاب " ". وقد اقتنيت نسخة من هذا الكتاب الرّائع، وخصصته بدراسة في تحليل كيفيّة رواية عصر الدولة الأغلبيّة، وهي أوّل دولة تونسيّة لم تُحكم من خارج تونس.

تعدّدت مشاريع قراءة التاريخ العربي الإسلامي بمستوياته المتنوّعة، وبرز في هذا الإطار مفكّرون مثل: هشام جعيّط، ومحمّد أركون، ومحمّد عابد الجابري، والطيّب تيزيني، وغيرهم. كيف تنظر إلى هاته الاجتهادات؟ وما دورها في المرحلة الحضاريّة الحالية؟

- إنّها أسماء عملاقة بودّي أن أضيف إليها توفيق إبراهيم، وهو سوري يقيم في موسكو، الذي يقترح قراءة جديدة لنشوء التديّن وتفسير القرآن الكريم، فهؤلاء رجالات يتبيّن من خلال إبداعهم أنّ الحضارة العربيّة الإسلاميّة المعاصرة قابلة للتغيّر وقابلة لاستيعاب كلّ جديد من الوجوديّة والبنيويّة والشكليّة وغيرها. إنّ هذا كلّه دليل على تطوّر الحضارة العربيّة والفكر العربي في العصر الحديث، ابتداءً من أواخر القرن التاسع عشر وإلى القرن الحالي.

ما رأيك اليوم في الكتابة عن الذّات في العالم العربي، ولا سيما في تونس، فإنّها تشهد ازدهارًا فيما يتعلّق بالسيرة الذّاتيّة والمذكّرات وغيرها؟

- والله، صراحة، تقريبًا ما قرأت شيئًا، وحتّى ما سمعت شيئًا عن هذه الحركة، وأكون شاكرًا لك لو نبّهتني إلى بعض هذه الكتابات. وهي خطوة جديدة في تطوّر الأدب العربي، إنّما انطلاقًا من تجربة الأدب الروسي فقد تمّت طباعة الكثير من المذكّرات في العصر الحاضر، وهي مذكّرات كانت، أيضًا، ممنوعة من النشر، وبعضها يعود إلى أيّام القياصرة. وظهرت، أيضًا، مذكّرات عن الحرب العالميّة الثانية. إنّ هذه المذكّرات مؤشّر على التطوّر الفكري والحضاري وعلى حيويّة الوطن العربي.

ما هي الرسالة التي يوجهها "ديمتري ميكولسكي" للعالم العربي اليوم؟

-أقـول بـصراحـة إنّـنـي معجب بالحضارة العربيّة وبالعرب كأشخاص لسببين: أوّلهما أنّكم دائمًا معاصرون، فعلى سبيل المثال وجدت العرب من خلال عملي لأكثر من أربعين سنة في مجال الاستعراب التاريخي ومعاشرتي لهم في موسكو ولقاءاتي بهم متعمّقين في حضارتهم ومتمسّكين بتراثهم، ومـا من مثقّف عـربي إلاّ وهـو ملمّ بتاريخه ومتعلّق بالمتنبّي وابن خلدون والمسعودي والمقريزي. وثانيًا أنّكم أبناء عصرنا وزماننا، ممّا يساعد العرب الذين يرتحلون إلى أوروبا على النجاح في مجالات عديدة ومتنوّعة كالطبّ والهندسة والصيرفة والإعـلام وعالم الأعـمال وغير ذلك. إنّكم منسجمون مع متطلّبات العصر، فأرجو من الوطن العربي أن يحافظ على ماضيه التراثي اللامع، وأن يتماشى مع متطلّبات الحاضر والمستقبل.



المجلّات الثقافية الخليجيّة وصناعة المعرفة

«مجلة الجسرة» نموذجاً



د. حاتم الفطناسي

لعلّه من الطّبيعيّ أن يكون العقل العربيّ مدْعُوّا -اليوم - إلى مرحلة جديدة من مراحل سيرورته، مرحلة يتأمّل فيها ذاتَه ويرى إلى آليّاته كيف تشكّلت وإلى مفاهيمه كيف تخلّقت وإلى ثماره ومنجزاته كيف انتهت. مرحلة غارقة في التسآل وصياغة الإشكاليّات المعرفيّة التي أفرزتها الثّقافة العربيّة في "حداثتها" المتحقّقة فعلا أو المزعومة وهما.

لعلّها المرحلة الخطيرة الخطرة في تاريخ هذه الثقافة التي تتحرّك في عالم يغيّر إهابه كلّ هنيهة، ويستحدث من المعارف والآليات والمناهج والوسائل، لا قِبَل لمن قصُرت به آلته واطمأنّ إلى جوهره وركن إلى منجزاته يستمرئها معجبا مختالا أو محبطا يائسا، أن يلاحق تطوّرها ويتأمّل واقعها ويشخّص أعطابها وأدواءها، فضلا عن أن يستشرف مداها وآفاقها.

تلك بعض مسوّغات هذا الاجتهاد المتواضع، في هذا العمل، اهتماما بقناة من قنوات التّوصيل أوّلا، وبمحضن من محاضن البحث والإبداع ثانيا. ولعلّ الأهمّ هو الاهتمام برصد منجزات هذه القناة، أقصد المجلات الثّقافيّة في



الخليج. لتقويمها أو المساهمة في تصحيح مساراتها أو لفت انتباه المشرفين عليها إلى قضايا ومواضيع كامنة مُهملة، على أهمّيتها وكبير تأثيرها في المسيرة الإبداعيّة العربيّة بكلّ شُعَبها، إنتاجا رمزيّا وبحوثا إجرائيّة، تهتمّ بالفنّ عامّة، وبالأدب خاصّة، باعتباره النّشاط الأكثر أهمّية في تاريخ البشر، بما هو حمّال معرفة وسبيل إلى الوجود، يشفّ عن الفكر والعقل ومختلف تعبيرات الحضارة التي تخلّق في رحمها، بقدر ما يحجب، فيحقّق الإمتاع ويسعى إلى الخلود.

ولعلّه من البديهيّ في عصر الطّرق السيّارة للمعلومات وشبكات الأنترنات وعصر الصّورة والآلة والتّقنيّة، عصر الرّقم يصارع الحرف، يأخذ بالألباب ويطرح شعار "الجدوى" و"البرغماتيّة" بمختلف ضروبها ومستوياتها، أن يهلع الإنسان فرَقاً على خليقته الفنّية، على ما قد يطرأ في المستقبل على المجال الذي قضى حياته كلّها (مسيرته) يرسمه: ثنائيّة الواقع والخيال، وعلى الأنظمة الرّمزيّة التي يتميّز بها على المخلوقات جميعا. انطلاقا من هذه الإشكاليّة الحضاريّة تنتصب إشكاليّةُ "التّلقّي" طُرقا وكيفيّات وأشكالا، مفهوما كبيرا فضفاضا إذا لم يشخّص ويحدّد، مفهوما ضامنا للكينونة، سادنا للفنّ، وقّادا لجذوته، جذوة الإبداع ومناهج فكّ شفرته. أوليست مشاكل التّلقّي واحدة وإن اختلفت، يـتردّد صداها بين العصور، بين الفنون، بين المنعطفات الكبرى في تاريخ البشر والأعراق والحضارات؟ أوليس جوهر الإشكال واحدا، لا تتغيّر إلاّ المظاهر والصّيَغُ والمفرداتُ؟ ، ربّما يكون التّاريخ مجموعة من "الثّنيات" أو الطيّات، كما يذهب إلى ذلك فلاسفة العصر، معتبرين أنّ الإنسان مهما تكاثرت مشاغله وأغوته أنماط التّعبير الجديدة، مجبول على حبّ الشّعر والفنّ عموما، ما دام نشاطا يحقّق اللّذّة والمعرفة في آن. وما دام نشاطا مشدودا إلى إحداثيات التّاريخ ومآزقه، مدقوقا في التّربة التي أنبتته وفي رحم المجتمع الذي تخلّق فيه، مُطوّقا



بإكراهات الواقع حينا، تائقا إلى عمقه الإنسانيّ وجوهره الكامن، أحيانا.

هو النصّ "العابر للتّاريخ" وهو المجاز الأبديّ، "المجاز النّابض" على حدّ عبارة الفيلسوف الفرنسي بول ريكور. من "قَدَامَتِنا" إلى "حَدَاثَتِنا"، تتعقّد هذه القضايا وتتشعّب فيُعتِمُ النصُّ الحديث ويبين المعنى، ممّا يهدّد وجود الخطاب المعرفيّ بنيويّا وجماليّا ومعرفيّا، ماهية وغاية، وتتغيّر تبعا لذلك صلوحيّة الآلة المنهجيّة أو جدوى مقاربات الفهم أو أهليّة معاول التّشريح لكشف هذا النصّ المُلغِز على الدّوام، مادام مقدودا من اللّغة، من خميرة لن تنفكّ أن تكون منذورة للغموض والالتباس، حتّى في أكثر نصوصها جلاء ووضوحا. ولعلّ أقصى ما نطمح إليه، في هذا المقال، هو أن نتّخذ البحث في المجلاّت الخليجيّة ذريعة لتأمّل القضايا الإبداعيّة ورصد المنجزات النّقديّة وتطوير أداء هذه المجلاّت، خاصّة أنّها أصبحت تمثّل اليوم أهمّ المنابر في الوطن العربيّ لنشر الإبداع وتطوير آلته النّقديّة وتيسير فهمها واستعمالها لدى المختصّين وغير المختصّين، بل وتطمح إلى الإسهام في البحث العلميّ المؤصّل المُجدي. نذكر أهمّها: (مجلّة "الجسرة" القطريّة ومجلّة "العربيّ" الكويتيّة ومجلّة "نزوى" العمانيّة، ومجلّة "علامات"، ومجلّة "نوافذ" ومجلّة "عبقر" ومجلّة "الرّافد" ومجلّة "دبي الثّقافيّة" وغيرها من المجلاّت الخليجيّة) التي أصبحت علامات في الثّقافة العربيّة بعد مجلّة "فصول" المصريّة خاصّة، وقبلها مجلّة "شعر" البيروتيّة.

كلّها اهتمّت بالإبداع وبالنّقد، وتخصّصت مجلّة "علامات" في التّبشير بالنظريّات النّقديّة تنظيرا وتطبيقا حتّى أصبحت منبرا علميّا محكّما يُعتدّ به ويسعى الباحثون العرب إلى الانتساب إلى أسرته.

ونحن نسعى، في هذا المقال، إلى اتّخاذ سبيل، نزعم أنّه أكثر إفادة، يتمثّل في التقويم المرتبط بالتفرّس في الأدوار التي لعبتها بعض هذه المجلاّت في صياغة الخطاب النّقدي العربي المعاصر، من خلال احتضانها للبحوث النّظريّة والتّطبيقيّة لأهمّ المدارس النّقديّة الحديثة، وهي أدوار شتّى يمكن اعتبارها أسئلة ومحاور. وهو ما يمثّل رؤية أو إسهاما شخصيّا يمكن أن يندرج في نقد النّقد، وفي خانة استعمال هذه المناهج التي طفحت بها هذه المجلاّت بطريقة نزعم أنّها تستثمر هذه المقاربات بمختلف خلفيّاتها الفكريّة والأيديولوجيّة لتأمّل نصوصنا التّراثيّة أوّلا، بتقويم مناهجنا النّقديّة القديمة بفلسفة نقديّة جديدة قبل "التّهافت" على "الحديث" أو اتّخاذه "حلية" أو "موضة" أو حجّة على

إدراكنا "الحداثة".

أمّا الانخراط في نقد النّقد، وهو الجانب التّطبيقيّ من هذا المقال، فهو يخفى موقفنا، من سطوة المنهج واتّباع حرفيّته في بعض هذه المجلات، وسلوك سبيل الفوضى والسّقوط في سطحيّة التّحليل وفجاجة القراءة.

المفتاح، عندنا، يتمثّل في ضرورة أن تسعى هذه المجلات إلى البحث في "المشكِل"، في "المختلف"، في جماليّة الاختلاف والتعدّد لا في جماليّة الائتلاف والتّماثل، وهنا تكمن فلسفة الحداثة ومحورها الدوّار، وأن تطرحَ السّؤال التّالي: هل الخطاب النّقدي الحديث سؤال كفاءة أم سؤال هويّة؟ من خلال تنميطه أو تفريعه إلى خطابات أو أنماط:

- خطاب نقديّ أكاديميّ صارم.
- خطاب نقديّ وسطٌ.
- خطاب نقديّ ثقافيّ .
- الأوّل يطغى عليه بعض التعسّف وإجـراء المناهج والمصطلحات.
- الثاني منهج وسطٌ فيه الخلفيّات المرجعيّة، فيه استثمار لثمار العقل البشريّ ومناهج العلوم: اللّسانيات، التّفكيك، الفلسفة، الأساطير...

يتميّز هذا الخطاب النّقدي بالمرونة والنّسبيّة ومراعاة رَحِمِ النصّ الأوّل موضوع النّظر النّقديّ، ومراعاة علاقته ببيئته ووسطه والحضارة التي تخلّق فيها.

هـذه الخطابات وهذه الأنماط كانت نتاجا طبيعيّا لتلك الملامح العامّة التي تـحـدّد الـشّـعـر كصناعة منطقيّة تخييليّة وتعرّف البلاغة على أنّها كما يقول ابن المقفّع "كشفُ ما غمض من الحقّ وتصوير الحقّ في صورة الباطل والباطل في صورة الحقّ". فالصّنعة إذن مرتبطة بالعقل وسيطرة القوانين المحكّمة المعلومة التي ينبغي للشاعر أن يتقنها وينسّقها بمهارة لينجح في فعل المحاكاة،



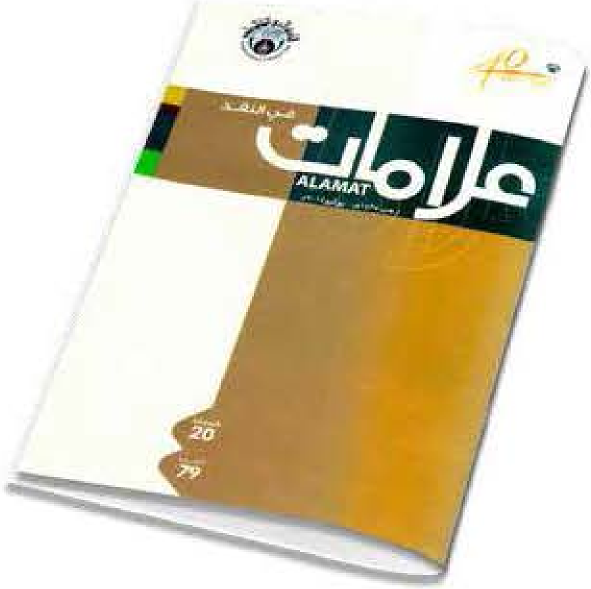
وإحداث التخييلِ جوهرِ الشّعر. أي أنّ العمليّة الإبداعيّة تتمّ تحت تأثير الشّرط الموضوعيّ الخارجيّ أكثر من تأثير الشرط الذّاتيّ، فيتعامل الشّاعر مع موضوعه بوصفه مادّة مستقلّة، يُقرن فيها الشّكل بالمحتوى ويستند في ذلك إلى تكوينه الثّقافي، إلى ذاكرته الفنّية التي تجد صداها لدى المتلقّي.

واعتمادا على كلّ هـذا، على ارتباط التّخييل بالعقل والمنطق، بالصّنعة والذّاكرة، بالشّعر بوصفه قياسا على الخطابة، وبالبلاغة بما هي إيضاح للغامض، كانت عمليّة التلقّي للشّعر القديم يسيرة لا تعترضها صعاب كثيرة، تعتمد على ذائقة عامّة وخبرة مشتركة ومعرفة بنظام الصّنعة.

الأدوار التي نهضت بها المجلات الثّقافيّة الخليجيّة خاصّة:

- نشر المعرفة النّقديّة والتّعريف بالمناهج المختلفة: وهنا يكون السّؤال معرفيّا. أي تعريف القارئ/ المتقبّل المختصّ وغير المختصّ بهذه المناهج والمقاربات على مستوى خلفيّاتها الأيديولوجيّة والبيئات التي نجمت فيها وهي بالضرورة وافدة، غربيّة، تنتمي إلى حضارات أخرى، كتبت بلغات أخرى، احتاج الأمر فيها لمعرفتها إلى عمليّة التّرجمة التي احتضنتها تلك المجلات مباشرة أو كانت قناة لها. كان هذا السؤال المعرفيّ مبهرا للعرب، غامضا في أحايين كثيرة، حتّى أنّ كثيرا من قرّاء العربيّة فضّلوا أن يطّلعوا على كثير من هذه المقاربات بلغاتها الأصليّة في ظلّ الالتباس الذي رافق ترجمة كثير من المصطلحات الجديدة.
- تحديد هويّة هذه المعرفة، عندئذ يكون السّؤال سؤال هويّة، أي تقديم هذه المناهج بطريقة يغيم فيها الموطن والجنسيّة، وكما أشرنا سابقا، يتمّ فيها التّركيز لدى المختصين والـعـارفين أساسا عـلى: من هو العقل الذي اقترح هذه الآلـة النّقديّة؟ كيف قدّمها ورتّبها واختبر صلوحيتها؟ على أيّة نصوص تطبيقيّة جرّبها وأجراها؟ وهي أسئلة محرجة غاية الإحـراج لهذه المجلات

يصيبها مقتلا في طبيعة الدّور الذي تنهض به. هل هو ترجمة فقط؟ أم اختبار؟ أم مجرّد تعريف بها؟. هذه الأسئلة تتكافأ فيها أدلّة الفرقاء، منطقيّا. من قائل بجدوى المعرفة وسلامة التوجّه وضرورة عدم الوقوع في عقدة الغالب والمغلوب والتّابع والمتبوع إلى متمسّك بضرورة نقاء آلة الذّات في فهم إنتاجها حتّى لا تقع في "الاستلاب" الحضاريّ!.



وحسب رأينا، لا يمكن التّخفيف من غلواء هذه المواقف إلاّ بالاهتمام بنقطة أخرى هي:

• الاختبار، أو سؤال الكفاءة والنّجاعة، ونقصد به النّظر إلى النّتائج المتحقّقة جرّاء استعمال هذه المناهج وتطبيقها ولا يكون ذلك ممكنا شفّافا دالاّ إلاّ إذا وقع التّطبيق على النّصوص العربيّة، قديمها وحديثها في شتّى شعب الإبداع وحقول المعرفة. آنذاك يمكن تجاوز مجرّد التّطبيق الحرفي إلى إبداع داخل معرفة "الآخر"، عبر عمليّة استفادة واعية نخرج فيها من حرفيّة المنهج وتصلّبه و"وفائه" لخطاطته الأولى التي لن تأبق بحال من الأحوال عن مبدإ النّسبيّة، إلى شكل آخر تخضع فيه المناهج إلى عمليّة "تهجين"، هي الأخرى كما وقع تهجين الأجناس الأدبيّة ذاتها دون الوقوع في تلفيق سطحيّ ظاهر فجّ. يمكن الاستفادة من تعدّد هذه المناهج واستثمارها بطريقة "لا تترك بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه". يمكن، حسب رأينا، حشد عناصر أو مكوّنات منتقاة من شتيت هذه الأطر التّشريحيّة، وإعادة تنظيمها، لدى الباحث، بحسب الحاجة. ويكون الانتقال من مبدإ حسب القدرة إلى مبدإ حسب الحاجة، آنذاك فقط، يمكن لهذه المجلاّت أن تصبح محضنا، بل ورشة حقيقيّة للبحث وللإبداع، تبشيرا بقدرة الذّات الباحثة والمبدعة على الإسهام في المسيرة الإنسانيّة بندّية واقتدار، نزعم أنّهما غائبان بالاختيار أو بالاضطرار، بنسب متفاوتة، عن الباحثين وعن هذه المجلاّت، التي يمكن بحال من الأحوال، إنكارُ ريادتها وتقزيم أدوارها في الثّقافة العربيّة. من مرحلة العرض والتّعريف إلى مرحلة الإتقان والتّشريح وصولا إلى مرحلة تَلي التمثّل، هي مرحلة الاستفادة المتبادلة، حين يكون اختبار هذه المقاربات وإجراؤها على النّصوص العربيّة مفيدا لها هي ذاتها مثريا لأصحابها الأوائل، مثريا "للآخر" الذي أبدعها من خلال تعرّفه على مجالات اختبار جديدة لا بدّ أن نعيد ترجمتها إليه بلغاته، يستفيد ونفيد ونخرج من مجرّد الاستهلاك، وتخرج هذه المجلاّت من مجرّد الحيّز الحاضن المقدِّم، إلى دور المشارك المغيّر المفيد للمنهج. وتخرج هذه المجلاّت من مجرّد الإطار الفضفاض الذي يطفح بكلّ شيء: القديم والحديث، الإبداع والنّقد، الأجناس المختلفة... إلى مرحلة الاختصاص،



كأن يختصّ بعضُها في النّقد والآخر في الشّعر والآخر في السّرديّات والآخر في المسرح، وغيرها من الحقول المعرفيّة.

أمّا الأفق الآخر الذي نعتقد أنّه لا بدّ أن يكون مطمحا، فيتمثّل في الخروج من دائرة ثقافة الاتّفاق والأحاديّة، من جماليّة الألفة والتّجانس إلى ثقافة الاختلاف والتّعدّد، إلى جماليّة الصّدمة، من البحث في كلّ شيء إلى البحث في "المشكل" باعتباره القادح إلى الثّقافة الصّميمة المبدعة الخالدة. وهنا نقترح على نادي الجسرة الثقافي أن يبعث مجلّة ثقافيّة موسومة بـ(إشكالات معرفيّة)، تكون أسرةُ تحريرها من النّخب الثّقافيّة في الأقطار العربيّة، بهذا يمكن التّميز والإفادة وتكون الجدوى، تعضد مجلّة "الجسرة". تساهم الأولى في صناعة المعرفة، وتفجّر الثانية الأسئلة وتثير القضايا وتلمّح إلى الممكنات. والحقيقة أنّنا تقصّدنا الإمعان في القول بصناعة المعرفة، إيمانا منّا بأنّ المعرفة ، بما هي مجموعة من العمليّات تبدأ بالتشخيص والاستقراء، مرورا بالتحليل والتفكيك وصولا إلى الرّبط والتّأليف.

يصنع المثقّف العضويّ المعرفةَ كما يصنع العالِمُ العِلْمَ، وبهذا نفرّق بين العلم والمعرفة. إذ المعرفة، عندنا، أشمل وأكثر اتّساعا، وهي السّبيل إلى صناعة العقل، وهي لعمري من أخطر الصّناعات، خطيرة خطرة، يتكامل فيها التعليم والثّقافة، لتكون منزلة وسطا بين صرامة المعرفيّ ودقّته ولُزوجةِ الثّقافي وعموميّته.

على هذا النّحو، تكون هذه المجلّات/ المنابر، سراجا وهّاجا منيرا يقود القارئ، تكون ورشات حقيقيّة للإبداع والتدبّر والتّفكّر في القضايا.

وعلى هذا الأساس، أيضا، يمكن التخلّص من الوهم القائل بأنّه على صنّاع الثّقافة وواضعي استراتيجياتها، مراعاةُ الذوق العامّ والتوجّه العامّ والرّأي العام والحالة العامّة... لأنّ الانصياع إلى هذا "العامّ" ضرب من العجز ونوع من الاستقالة والتّبعيّة. فالمطلوب من هؤلاء الابتكار، ابتكار الأساليب التوجيهيّة وابتكار قنوات الاتّصال والتوصيل، دون الوقوع في السّطحيّة والشّعبويّة، بكلّ ما يعنيه المصطلح من فجاجة وميوعة وسلبيّة.

كلّ الأمم، كلّ البلدان الطلائعيّة التي تفكّر في صناعة العقول، تراهن على الثقافة بصنفيها العالِمة والشّعبيّة، العميقة والمُبسّطة، وهما جدولان متراشحان لا انفكاك بينهما. لذلك لا بدّ من مجلّات تصنع المعرفة العميقة، بتدبّر ومنهجيّة وقصديّة وحسب استراتيجيات مرسومة هادفة. لكن لا بدّ من وجود مجلّات أخرى تنتمي إلى ما يمكن تسميته بـ "الكشكول"، أي الجلباب الواسع الذي تتجمّع فيه الحقول المعرفيّة المختلفة والأجناس الأدبيّة المتباينة والمستويات العلميّة المتفاوتة.



هكذا يسطع من نادي الجسرة الثّقافي أملٌ وبصيصٌ، بل، بهْرةُ ضوء في العتمة! لا نظنّ أنّ القيّمين عليه وعلى المجلّة وعلى الثقافة في البلاد، يبخلون بهذا الدّعم وهذا الجهد وهذا الفكر الاستراتيجي، لأنّ الاستثمار في صناعة المعرفة والذّكاء هو استثمار في صناعة العقل، وهو، تبعا لذلك، استثمار في صناعة المستقبل.

هكذا كانت مسيرةُ مجلّة "الجسرة"، وستبقى، منبرا فكريّا رصينا ومخبرا للأصوات والتّجارب، تتراشح فيها الأجناس والفنون والاختصاصات دون "تسطيح" ولا "تلفيق"، ودون نزعة تعليميّة مقيتة ولا منهجيّة أكاديميّة سافرة، ممّا بوّأها منزلة المشروع الثّقافي. وليس عسيرا على مثقّفي البلاد وأهليها أن يعلنوا ولادةَ مكتبة الجسرة، بأن يصدر كتابٌ مع كلّ عدد من أعداد المجلّة، لِمَ لا، وقد أصبح هذا الصّنيعُ دُرْجةً في المجلّات الثّقافيّة الخليجيّة وعادة حميدة تسهم في نشر الثّقافة في كلّ الأنحاء؟.



الاستشراق كوسيلة للهيمنة



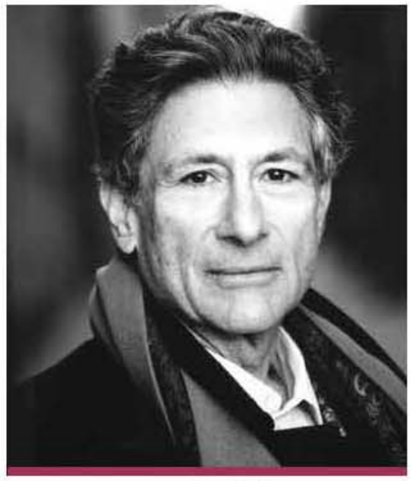
أبو بكر العيادي
باريس

شغفت أوروبا العالمة بالشرق حدّ الوله في نهاية القرن السابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر، أي منذ أن ترجم "أنطوان جالان" حكايات "ألف ليلة وليلة"؛ فقد انبهر الأوروبيون بنمط حياة الشرقيين، والأجواء التي يعيشون فيها، والزخارف التي تُزيّن قصورهم. ثم أضفى عليها الرومانسيون هالة، فصوّروا الشرق موطنًا للذائذ والمتع والحشيش والجواري، وملاذًا لمن ينشد علاج النفس بعيدًا عن مدن ترزح تحت سماء رصاصية ملبّدة بدخان المصانع. وافتتح الأدباء أمثال: شاتوبريان، ولامارتين، وفلوبير، وبيير لوتي، ونيرفال، جنس "رحلات الشرق"، بحثًا عن مشاهد لم تُغادر عذرة العصور القديمة. وفي مقدمة "شرقيات" التي نُشرت عام 1829، وهي السنة التي شهدت بعث "مجلة العالَمَيْن"، كتب "فيكتور هوجو" يقول، وهو لم يغادر صالونه الباريسي: "كنا في قرن لويس الرابع عشر مستهلنين (متخصصين في دراسة الحضارة الهلّينية)، وأصبحنا الآن مستشرقين".

وكانت تلك العبارة، أي "الاستشراق"، قد ظهرت عام 1799، ودخلت معجم الأكاديمية الفرنسية عام 1835، كدلالة على حركة جمالية تشكيلية وموسيقية وأدبية بالأساس، وسرعان ما مثّل الاستشراق تيارًا فكريًّا، اعتبر الشرق موطن كل الأصول، ومادة ثقافية ساهمت في تأسيس الفيلولوجيا (فقه اللغة). كما أُنشئ عام 1795 معهد اللغات الشرقية الحية، ثم بعثت في "الكولاج دو فرانس" كراسي اللغات الفارسية والصينية والسنسكريتية بداية من عام 1814، وبذلك أضحى الاستشراق اختصاصًا يضم عددًا من الباحثين من شتى البلدان الأوروبية، ولا سيما الاستعمارية منها كفرنسا وبريطانيا وألمانيا وإيطاليا، ونظموا أول مؤتمر لهم عام 1873 في باريس.

وقد رافق تنامي الحركة الاستشراقية توسع أوروبي هائل، ما بين 1815 و1914، انتقلت فيها مساحة الإمبراطورية الكولونيالية من 35% إلى 85% من مساحة الكرة الأرضية كلها، توسع كان استهله "نابليون بونابرت" حين جاء مصر غازيًا على رأس مائة وثمانين سفينة وخمسة وثلاثين ألف جندي ومائة واثنين وعشرين عالمًا قدموا لدراسة ثقافة الشعب الخاضع، وجمع أكبر قدر ممكن من معارف هذا البلد الذي كان في اعتقادهم مهد الحضارات. ومنذ ذلك الوقت، اقترن الاستشراق بالاحتلال والاستيطان، واستغلال الغرب قوته العسكرية للهيمنة على شعوب أخرى، زاعمين أن ذلك يدخل في واجب العرق الآري المتفوق تجاه الأعراق السامية الدنيا، كما يقول "إرنست رينان". ما جعل الساسة يستشيرون المستشرقين عقب الحرب العالمية الأولى حينما همّوا بتقسيم الإمبراطورية العثمانية.

ذلك التاريخ الملتبس، كمزيج من الاكتشاف والغزو، هو ما نهض "إدوارد سعيد" لتفكيكه في كتابه "الاستشراق"، مبينًا أن مختلف أنواع الخطاب -كالأدب، وسرد الرحلات، والعلوم الإنسانية- التي ينتجها الغرب الإمبريالي عن الشرق هي وسيلة للهيمنة، وتنضوي تحت ما يُسميه "أنطونيو جرامشي" "سيطرة الثقافة"، وأن الشرق هو بنية أقرب إلى الأسطورة منها إلى الجغرافيا، فهو مصطنع كالغرب تمامًا، ولكن صانعهما واحد هو الإنسان الغربي. وكانت غاية "سعيد" الكشف عن الميكانيزمات المضمرة لتلك الصناعة، ودوافعها، ومفاصلها، وجرائرها، من خلال خلخلة قرون من الأحكام المسبقة والأوهام والكليشيهات التي يحملها الغرب عن الشرق،



إدوارد سعيد

فكان أول من بيّن كيف يُغيَّب الشرقيون وتُنتزع منهم إنسانيتهم ويُنمَّطون أو يُردّون إلى جنسانيتهم ويُعتبرون سياسيًّا غير قادرين على تسيير أنفسهم بأنفسهم. وجاء الكتاب كتتويج لأعوام ساهم خلالها "سعيد" في التعريف بالنظرية الفرنسية French Theory في الولايات المتحدة منذ مطلع السبعينيات، فكانت أركيولوجيا المعرفة الغربية عن الشرق امتدادًا لأعمال "ميشيل فوكو" عن العقلانية الغربية ومبدأ "المعرفة-السلطة"، وأعمال "دريدا" عن مركزية اللغة Logocentrisme عند الأنوار، وهي نظرية فلسفية من وضع الألماني "لودفيغ كليجس" (1872-1956) يعتبر فيها المرء أن طريقته في الكلام هي التي ينبغي أن تكون المعيار. وقد عُدّت محاولته مرحلة هامة في مسار تفكيك استعمار الخطاب الذي كان ولا يزال الغرب يحمله عن الشرق، ورجة قوية لم ينكر مفعولها "مكسيم رودنسون" نفسه، ولا سيما بعد تصاعد الجدل في أمريكا وفرنسا بخاصة، حيث اعتبر "الفلاسفة الجدد"، وأغلبهم من اليهود، الكتاب تحاملًا غير منطقي على الإنسان الأبيض، وإنكارًا لجهود علماء أفذاذ، بدعوى أن الغرب جعل من الكونية مبدأ أساسيًّا، يُعلي المساواة بين سائر البشر ويعتمد النظر العقلاني، وأن من يعترض على ذلك هو رافض لقيم الأنوار.

ولعل أهم ما عيب على الكتاب أن الاستشراق في نظر "سعيد" يطرح عموميات، ويطور مفهومًا عامًّا، جامدًا، جوهريًّا ومثاليًّا، عن الشرق، ولا يدرج المجتمعات التي يدرسها في مسار نمو ديناميّ أو استمرارية تاريخية. وتحليل الاستشراق، كمنظومة تفكير وتمثّل، تشهد على الكيفية التي قارب بها الغرب الآخر وعامله عبر التاريخ، هو في نظر "سعيد" مفرط في الذاتية، ما يطرح التساؤل عن صواب تقسيم الواقع إلى كتل متباينة، متنافرة بالضرورة. يقول سعيد: "المستشرق، شاعرًا أو باحثًا، يُنطق الشرق ويصفه ويضيء ألغازه للغرب.. فهو خارج الشرق، كحقيقة وجودية وأخلاقية في الوقت ذاته". فالشرق بهذا المعنى، وكذا الغرب، لا وجود له إلا في أذهان من يتخيله على هذه الشاكلة أو تلك.

والمآخذ الثاني تسويته بين المستشرقين والسياسيين الاستعماريين، أمثال "جول فيري"، و"آرثر جيمس بلفور"، و"إيفلين بارينغ" الشهير باللورد كرومر، و"بنجامين دزرائيلي". فلئن كان

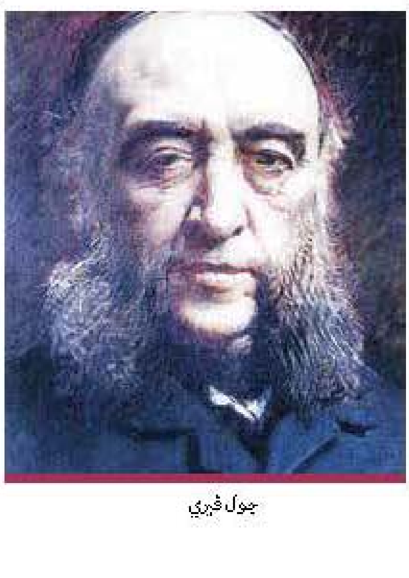
من بينهم عنصريون يؤمنون بتفوق الجنس الآري كالألماني "ألبريخت فيرث" والفرنسي "إرنست رينان"، فليس صحيحًا أن كل المستشرقين استعماريون، وإن كان ذلك هو الرأي الغالب في بلاد العرب. والحق أن الاستشراق، بما هو علم الشرق بجغرافيته وتاريخه وثقافته وحضارته، ظل منذ أن اتخذ صبغة علمية محلّ مساجلات لا تنتهي، بين مناهضين أبرزهم "أحمد فارس الشدياق" و"شكيب أرسلان" و"عبدالقادر يوسف" و"محسن جمال" و"مالك بن نبي"، أعربوا عن الغيرة التي يبديها المسلم حيال تراثه، ولا سيّما أن الظاهرة الاستشراقية تزامنت على امتداد القرن التاسع عشر والنصف الأوّل من القرن العشرين مع الحركة الاستعمارية والتبشيرية، وارتبطت بها في مواقع غير قليلة، إضافة إلى طبيعة المنهج الاستشراقي في مقاربة التراث الإسلامي وخاصّة النصّ الديني، وهو منهج يقوم على معالجة فيلولوجية ولسانية وأنثروبولوجية وتاريخية لا تبالي بقداسة النصوص، بقدر ما تبحث في نشأتها وطرق انتقالها؛ وبين منافحين أمثال "طه حسين" و"زكي مبارك" و"بنت الشاطئ" و"عبدالرحمن بدوي" نظروا إلى الاستشراق بعين موضوعية، واعترفوا بدور المستشرقين في ترجمة أمّهات كتب التراث وتحقيقها، وفضلهم في إعادة اكتشاف المفكرين العرب، وفي الاكتشافات الأثرية، وبعث المتاحف الشرقية، ووضع "دائرة المعارف الإسلامية" التي صدرت بالألمانية والفرنسية والإنجليزية قبل ترجمتها إلى العربية.

سار الكتاب عند التلقّي مسارًا لم يقصده "سعيد"، فقد عدّه العرب انتصارًا لهم، فيما صنفه بعض المحللين الأوروبيين والأمريكان في خانة "معاداة الغرب"، ما دفع بسعيد إلى الاعتراف في ذيل طبعة 1994 إلى الإعراب عن أسفه لذلك الاستقبال، لأنه يخالف موقفه الراديكالي من المفاهيم الجامدة عن الشرق والغرب. وأضاف، في مقدمة طبعة كتابه الفرنسية لعام 2003، بأنه لا يدافع عن شرق محدّد الملامح، لأن الشرق، كالغرب، معقّد، دائم التحول، عصيّ عن الإدراك، ولا يمكن بالتالي وضعه في قوالب جامدة. ولكنّ للمستشرق رأيًا آخر، فهو ينطلق من موقع من يملك القوة والمعرفة، وكلتاهما تخوّل له فرض رؤيته للآخر كحقيقة صارمة.

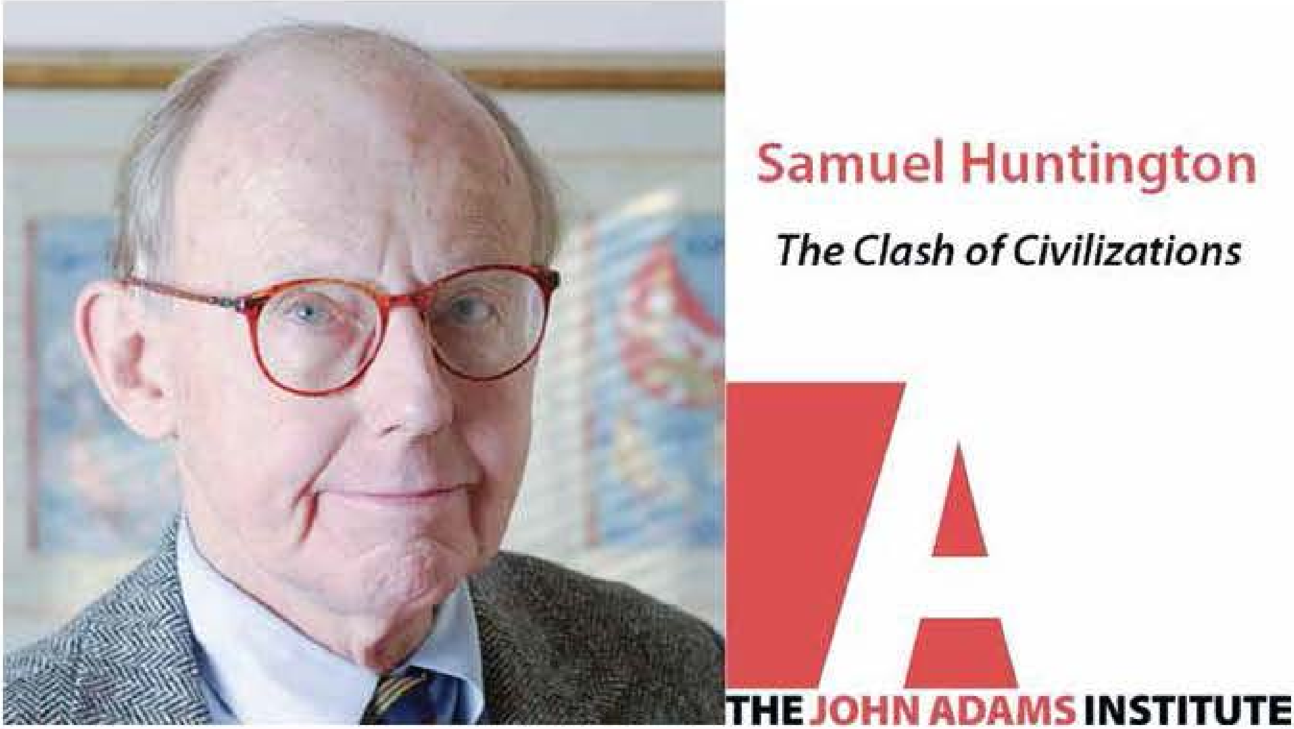
بيد أن "الاستشراق" ساهم في خلق تيار يعيد النظر في المسلمات الغربية عن المستعمرات القديمة، كان من رؤوسه "سعيد" بطبيعة الحال، وبعض الهنود مثل "جاياتري سبيفاك"، وبعض الصينيين مثل "يو يينج شيه"، يلتقون في كونهم درَسوا في الغرب ودرّسوا في جامعاته وعاشوا على أرضه ثم انقلبوا عليه، وإن شئنا الدقة عارضوا فكرة مركزية الثقافة الغربية، واقترحوا مشروعًا مغايرًا للحداثة الغربية، انطلاقًا من مهاجرهم الأوروبية والأمريكية.

في كتاب بعنوان "نزع المركزية عن الغرب"، توقف عالم الاجتماع الفرنسي "توما بريسّون"، المتخصص في الهجرات الثقافية، عند المفكرين من أصول غير غربية، أولئك الذين تشبّعوا بالثقافة الأوروبية ثم عملوا على نقد المعارف النظرية التي شكلها المفكرون الغربيون، ووضعها موضع مجادلة مع تقاليد ثقافية أخرى. ولخص طروحاتهم في قناعتهم بـ"أننا نعيش بعد المرحلة الكولونيالية في عالم يشكّل الغرب معارفه وأدواته النظرية وفكره بفضل ثوراته العلمية والسياسية، ومن ثمّ لا بد أن نسعى لإنهاء النزعة الاستعمارية العلمية، ونبني معايير ونماذج بعيدة عن معايير الغرب ونماذجه". وإن كان الصينيون أمثال "تو وايمينج"، و"جوليا شينج"، و"ليو شو هسيان" لا ينتمون إلى الدراسات ما بعد الكولونيالية أمثال زملائهم الهنود والعرب، بل هم يبحثون عن مشروع مضاد للحداثة الغربية عن طريق إحياء الكونفوشيوسية، ونشرها في أمريكا نفسها.

ولئن كان الهنديان "ديبيش شَكْرَبارتي" ومواطنه "هومي بْهابْها" يستحضران عبارة فرويد unheimlichkeit (أي الغرابة المحيّرة، وتعني في العادة من لا وطن له) للدلالة على أن المنفى يسمح برؤية المألوف من زاوية الغرابة، ويجدان في ضوئه موقف زملائهم؛ فإن آخرين يعزون تحولهم ذاك إلى التغيرات العامة التي بدأت منذ سبعينيات القرن الماضي، والتي فتحت الباب أمام أفكار بديلة. فبداية من ذلك التاريخ لم يعد التقدم الغربي يغري حتى بني قومه، فقد نافسته التنانين الآسيوية منافسة شديدة، وبينما كانت الماركسية تشهد انهيارًا كبيرًا، كانت الجامعات الأمريكية، بوصفها مركزًا ثقافيًا عالميًا جديدًا، تشهد هي أيضًا تقلبات جذرية، إذ بدأت تنفتح على الأقليات العرقية والجنسية وعلى الصراعات السياسية، ما ولّد أفكارًا ورؤى جديدة تُخالف ما اعتادت عليه تلك الجامعات من حضور أبيض وذكوري



جول فيري



صرف أو يكاد. وبذلك وجدت الأفكار الزنجية والعربية والآسيوية طريقها إلى الدراسات.

كلهم كان لهم موقف واضح من الهيمنة الغربية، التي لا يستحي مفكروها من الحديث عن "ثقافات دنيا" حسب عبارة "ماركس"، الذي قال أيضًا إن "الشرقيين ينبغي أن يمثلهم الآخرون، لأنهم عاجزون عن تمثيل أنفسهم بأنفسهم"، ولكنهم لم يمعنوا في فضح الغرب كما فعل "إدوارد سعيد"، سواء في كتابه "الاستشراق" أو في خصومته الحادة التي دامت عشرين عامًا مع المؤرخ "برنارد لويس"، مبتكر عبارة "صدام الحضارات" التي سينظّر لها من بعده "صامويل هنتنجتون". "لويس" الذي يعتبره "سعيد" مثالًا للمستشرق الحديث الذي يخفي الحقيقة ليصنع شرقًا وفق مشيئته الأيديولوجية، وواحدًا من "مثقفي السلطة وخدمها" الذين كان لهم تأثير كبير على البنتاجون ومجلس الأمن القومي لـ"جورج دبليو بوش". فهو وأمثاله، في نظر "سعيد"، يرفضون أن يروا في الشرق تعدد مجتمعات ومراحل على العالم والمثقف أن يحاوره.

لقد حاولوا، كل من جهته، أن يبينوا أن الثقافة والعلم يكيفان نظرتنا إلى العالم ويحملان علاقات هيمنة نابعة من الاستعمار. ولئن تعددت مواضيع دراساتهم فإنهم انتقدوا أن يكون للتاريخ مسار وحيد، تنظمه غائية هي الحداثة الغربية.

غير أن ذلك الجيل ما لبث أن أدرك أنه لا معنى لبناء فكر يكون بمثابة الوجه الآخر للفكر الغربي، ما جعل موقفه هجينًا، فـ"سبيفاك" تقر بأنها لم تفلح في قطع الصلة بالنسوية الغربية، و"شَكْرَبارتي" يعترف بأن معارف الغرب ضرورية، وما دعوته إلى "جعل أوروبا على هامش المركز" إلا رغبة في تكثيف الرؤى "للإمساك بتعدد الزمنية في وقت واحد"، لأن الرأسمالية لم تسحق كليًا المكونات المحلية، فخلف زمن الحداثة المتناسق والخاوي توجد أزمنة أخرى، دورية أو متقطعة. مثلما تعترف "سبيفاك" بأن مؤرخي الهند لا يسلمون من المخيال الكولونيالي، برغم حسن نياتهم.

وردًا على تفكيكهم الحداثة الغربية بأدوات مفهومية نابعة من تلك الحداثة نفسها، يؤكدون أن دراساتهم لم تكن استهانة بجهود علماء أجلاء بقدر ما هي نقد لعدد من الإشكاليات التي شابت أعمالهم. ومن الطبيعي أن يجادلوهم بأدواتهم المعرفية التي أخذوها عنهم، وبلسانهم الذي تعلّموه منهم. وهو ما لا ينكره "بريسون" نفسه، إذ يعترف -بدوره- أن كل ثقافة تحتاج، في هذا الظرف أو ذاك، إلى المرور بالخارج كي تفكر في الأشياء التي لم تتبلور من الداخل.

التفاصيل اليوميّة في شعر «سعدي يوسف»



يتّفق المتابِعون لتجربة "سعدي يوسف" الشعريّة على أنّ شعره شهد ابتداءً من العقد التاسع من القرن العشرين طورًا فنّيًا جديدًا أصبح فيه الشاعر أميل إلى كتابة القصيدة القصيرة التي تحفل بالتفاصيل والمشاهد اليوميّة، وترصد الظّواهر والأشياء بغية اقتناص المعاني الخفيّة التي تنطوي عليها. ولئن بدأ هذا الاتجاه في الكتابة الشعرية في التبلور في بعض قصائد مجموعته "من يعرف الوردة" (1981)، فإنّ له جـذورًا في مجاميع الشاعر الصادرة في العقدين السابع والثامن.



د. فتحي النصري
جامعة تونس

والحقّ أنّ "سعدي يوسف" كان واعيًا بأهميّة هذا المنحى في كتابته، بل إنّه عمل على لفت الانتباه إليه في بعض ما صرّح به عن شعره. من ذلك قوله في تصريح سابق لتبلور هذه التجربة لكنّه يبشّر بها: "إن عمليّة الخلق الفني ما تزال لغزًا، لكنني قد أستطيع رصد ظواهر سطحية (وقد تكون غير سطحيّة.. من يدري؟) تصاحب عمليّة الخلق الفنّي، رؤية الأشياء بوضوح عجيب، حتى كأنّ الأشياء التي أراها -آنذاك- ذات إشعاع داخلي، سرّي، أرى الأشياء اكتسبت ألوانًا بدائية. أحسّ أنّني مسيطر على العالم، كلّ شيء طوع أناملي. النّاس يرتدون ثياب الملائكة.. وكلّ الوجوه تتحوّل إلى وجوه أطفال مقدسة والشجرة تحدثني (...) في البدء لا أتعامل مع اللغة.. إنني أتعامل مع الأشياء في حركتها الخفية" (مجلة "الموقف الأدبي"، يونيو 1972، ص 76).

ولقد أطلق النقّاد على هذا المنحى الجديد في شعر "سعدي يوسف" تسمية "قصيدة التفاصيل اليومية". ورغم أنهم لا يضبطون بدقّة وضع هذا "الجنس" من الشعر، إلا أنهم يميّزونه بخصائص شكليّة ومعنويّة. فلقد ذهبت "فاطمة المحسن" إلى أنّ "هذا النوع من نصوصه يتميز بعفويّة اللّغة، وخلوّها من التكلّف وصورتها المباشرة، وتتبّعها الوجود اليومي العارض للأشياء في تفصيل دقيق" (فاطمة المحسن، سعدي يوسف.. النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، دار المدى، دمشق، 2000، ص 179-180). فضلًا عن "أنّ تلك اللّغة مزوّدة ببصيرة نقدية يبثّها [الشاعر] على هيئة إشارات بين سطور الوصف" (النبرة الخافتة: 184). وتضيف إلى ذلك أن قصيدة التفاصيل تنزع إلى الواقعية وتوظيف الأسلوب السردي.



يانيس ريتسوس



فاطمة المحسن

ويرجع "فخري صالح" الفضل إلى شعر "سعدي يوسف" وترجماته في شيوع "قصيدة التفاصيل" التي أصبحت تشكل "تيارًا شعريًّا واسعًا في القصيدة العربية في الوقت الراهن" (فخري صالح، شعريّة قصيدة التفاصيل، فصول، عدد 3، 1993، ص 141). إلاّ أنه لا يقترح تعريفًا لهذا النوع من الشعر. وما نسبه إليه من خصائص يتّفق في مجمله مع ما ورد عند "فاطمة المحسن". فقصيدة التفاصيل تُعنَى في ما يراه "بتحويل أشياء الواقع الصغيرة إلى عناصر دالّة تضيء مشهد العيش ومعنى التجربة الإنسانيّة"، كما أنها "تعتصر المشاهد اليوميّة باحثة عن المدهش في العادي والغريب". وفيما يتعلق باللغة الشعرية فإنّ "سعدي يوسف" يتخفّف في "قصيدة التفاصيل" من بلاغة القصيدة العربيّة الحديثة، ومن الأسلوب الاستعاري بشكل خاص، و"يكتفي بشعريّة المفارقة وتوتّر المشهد، مستفيدًا من تقنيات السّرد وبلاغته".

ونحن قد نتّفق مع الناقِدَيْن فيما حدّداه من خصائص شكلية، ولكننا لا نرى أنّ هذه الخصائص ممّا تنفرد به "قصيدة التفاصيل" إذا قبلنا بهذه التسمية، وإنما هي تشمل شعر "سعدي يوسف" في هذا الطور من تجربته.

هذه الخصائص هي في تقديرنا ثلاث:

- أمّا الأولى فغلبة سمة القِصَر على قصائده دون أن ينفي ذلك استمراره في كتابة قصائد مركّبة طويلة نعتبرها استمرارًا للنزوع الفني الذي ميّز ممارسته الشعرية في السبعينيات.

- وأما الخاصية الثانية فاستخدام لغة تتّسم بضرب من البساطة، ولكنها بساطة تريد أن تكون عميقة موحية، على



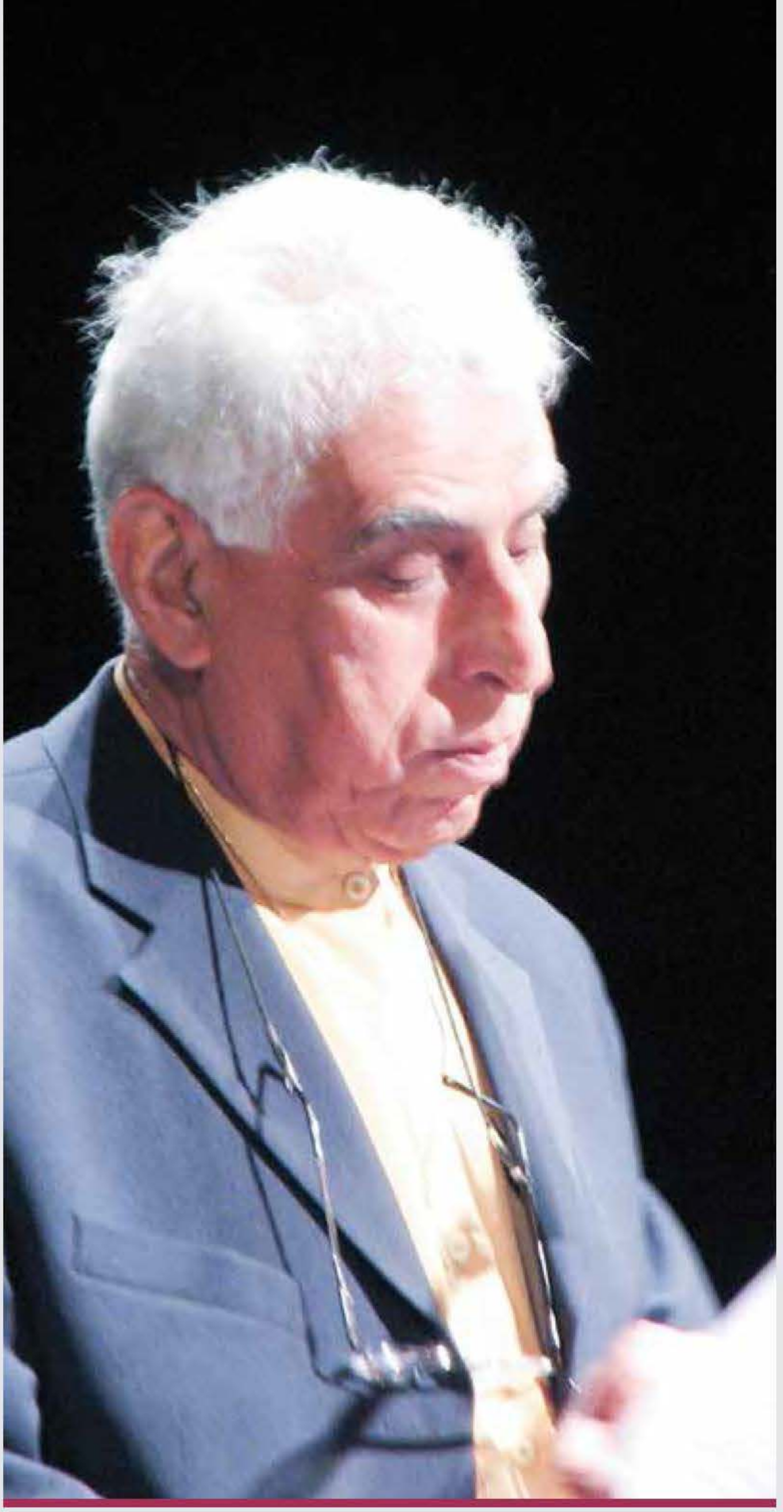
خلاف اللغة البسيطة المتعدّية المحكومة بهاجس الإبلاغ والتي ميّزت شعره في مرحلة الواقعية التوثيقية، ولا سيّما في مجموعتيه "51 قصيدة" و"النجم والرّماد".

- وأما الخاصية الثالثة فالنزوع إلى تسريد الشعر، وهذه ظاهرة ثابتة في شعر "سعدي" في مختلف أطواره، ولا تميّز بالتالي هذا الطور، ولا تختص بها "قصيدة التفاصيل".

وتتوفّر هذه الخصائص في جل قصائد "سعدي يوسف" في هذا الطور من تجربته، وذلك بغضّ النظر عن مدار القصيدة. وما يميّز "قصيدة التفاصيل" إنما هو مضمونها. ومطالعة مجاميع "سعدي يوسف" الشعرية الصادرة في العقود الأربعة الأخيرة كفيلة بأن تبيّن أنّ هذا "النوع" من الشعر لا يعدو أن يكون منحى في ممارسته الشعرية، وأنّ عددًا هامًّا من قصائده التي تتوفر فيها خصائص القصر وبساطة اللغة والتسريد لا تندرج بالضرورة في هذا المنحى. ويمكن وبالاقتصار على مجموعة شعرية واحدة هي "جنة المنسيات" (التي -وفق ما أكّده "فخري صالح"- "تواصل استثمار قصيدة التفاصيل") الوقوف على تنوّع مضامين أشعار "سعدي يوسف" في هذا الطور من تجربته. فمن قصائد هذه المجموعة ما انبنى على سرد استشرافي يعكس بعض هواجس الشاعر وآماله "الرسالة الضائعة" (جنّة المنسيّات، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، 1995، مج 3، ص 323). ومنها ما نهض على حكاية رمزية تحيل على موقف سياسي أو أيديولوجي ("الطريق"، "نهايات"، "نباتات منزلية") (المرجع السابق: ص 325، 327، 361). أمّا في قصيدة "اضطراب عصبي" فيحاكي الشاعر هذيانًا عُصابيًّا، وهو ما وسم أسلوبها بخصائص الكتابة السريالية.

إنّ ما يميز شعر "سعدي يوسف" في هذه المرحلة من تجربته ليس الاشتغال بالتفاصيل اليومية في حدّ ذاتها، فهذا المنحى لا يعدو أن يكون تجليًّا من تجليات نزوع أشمل جعل الشاعر يلتفت في كتاباته إلى ما هو جزئي، أو عارض، أو هامشي، أو مهمل، أو غريب من الظواهر والأشياء والحالات، وهو يفعل ذلك دون أن يتخلى عن هاجس البحث عن المعنى.

وقد اقتضى هذا النزوع من "سعدي يوسف" أن يستخدم



قال: "أُومِن في الشعر بالبساطة المعمقة وباللمحة المباشرة"، وحين قال أيضًا: "النص الشعري يطمح إلى إضاءة حالة، حالة معتمة أو مبهمة، لكنّ هذه الإضاءة ليست باهرة، بحيث تخرج الحالة تمامًا من عتمتها لتغمرها بالضوء".

وممّا يترتّب على هذا المنحى الفني أن الشاعر لا يمكن أن يعوّل في توليد الطاقة الإيحائية في القصيدة على اللغة فحسب. وليس من باب الصدفة أن يزداد في هذه المرحلة بالذات تعويل "سعدي يوسف" على البعد التخييلي في بناء الصورة الشعرية.

لقد أرجع بعض النقاد المعاصرين، ومنهم "فاطمة المحسن" و"فخري صالح"، هذا المنحى الفني الجديد في ممارسة "سعدي يوسف" الشعرية إلى تأثّره بالشاعر اليوناني يانيسريتسوس، لا سيّما وأنه اضطلع بترجمة بعض آثاره. ونحن لا نريد أن ننفي هذا التأثر. ولكن لا يُمكن فهم هذا العامل الخارجي إلا في ضوء التحولات التي طرأت على تصورات "سعدي يوسف" عن الشعر ووظيفته وقيمته الفنية. فقد كان اهتمام الشاعر العراقي منصبًّا في مرحلة الواقعية التوثيقية على نقل وقائع الصراع الاجتماعي الدائر بالعراق، ثم تحوّل في المرحلة التي يمكن أن نطلق عليها "الواقعية التأملية" عن رصد الأحداث -في حد ذاتها- إلى محاولة التقاط ما هو أساسي أو جوهري في حركة الصراع بين عالم موجود طال احتضاره و"عالم ثانٍ" منشود استعصت ولادته. وقد تقلّصت في هذه المرحلة المسافة بين الذاتي والموضوعي، إذ استبطن الشاعر هواجس الثورة والتغيير فغدت هواجسه الخاصّة. وقد أفضى ذلك مع التقدّم في التجربة إلى مزيد الهجرة إلى الداخل. وقد ساهمت عدة عوامل، مثل: استمرار بعد الشاعر عن العراق، وتنقلاته المتواصلة بين المنافي، والخيبات السياسية والنكسات الأيديولوجية؛ في تعزيز هذا الاتجاه نحو الذات الفردية. فلا غرو أن يتراجع انشغال الشاعر ابتداء من العقد التاسع بما هو أساسي أو جوهري من حركة الواقع والتاريخ ليطفو الفردي والجزئي والعارض من الأحاسيس والظواهر والأشياء. وإذا كان الشاعر لم يتخلّ عن تطلّب المعنى، فإن هذا المعنى الذي كان قرين الهواجس الكبرى قد غدا مشدودًا إلى آفاق روحية محفوفًا بظلال ميتافيزيقية.

لغة تنطوي على معادلة صعبة، إذ يفترض فيها أن تتجرّد قدر الإمكان من مظاهر الصنعة حتى تلائم أغراض السرد والوصف والتصوير، وتحافظ في الآن نفسه على قدرتها على الإيحاء. وهو ما يعني أن لغة القصيدة ينبغي أن توازن بين البساطة والعمق والتقرير والإيماء والوضوح والغموض. ولعلّ "سعدي يوسف" قد أراد التنويه لهذه الخاصية الفنية حين

في لباس آخر غير عباءة القصيدة:

الشابيّ.. قصّاصًا!



محمد آيت ميهوب
تونس

يبدو عنوان هذه المقالة مثيرًا للحيرة، باعثًا على الاستغراب والدهشة: "الشابي قصّاصا"؟ فلفرط ما ارتبط اسم الشابي بالشعر ولفرط ما ارتبط الشعر التونسيّ باسم الشابي، غدا من الصّعب على القارئ أن يقبل أنّ للشابيّ إسهامًا آخر في غير ساحات الشعر وأن يراه مرتديًا لباسًا آخر غير عباءة القصيدة. صحيح أنّ الناس يعرفون له نقدا أدبيًا ومقالات ومحاضرات ألقاها في مناسبات أدبيّة ودينيّة ووطنيّة محدّدة، وصحيح أنّ له يوميّات كتبها في شهر ونيّف من حياته ورسائل بعث بها إلى ثلّة من صحبه، ولكن أن يكتب القصّة القصيرة فهذا أمر مختلف تمام الاختلاف. فمن المعتاد أن يضع الشعراء على هامش إبداعهم الشعريّ نصوصا في النقد أو السيرة الذاتيّة، أمّا أن يتحوّل الشاعر في لحظة من لحظات تجربته الأدبيّة من نمط إبداعيّ يعتمد الوزن والإيقاع والإيحاء والتكثيف اللغويّ، إلى نمط آخر أدواته التأطير في الزمان والمكان والتعيين والتشخيص والاتّساع في القول، فذلك أمر يستوجب التأمّل والبحث.

على هذا النحو أثارنا الوقوع على نصين قصصيّين لأبي القاسم الشابي صدرا في أخريات حياته، وبعث فينا الفضول والرغبة في البحث والتمحيص، قائدنا في ذلك سؤال جوهريّ يتفرّع إلى سؤالين آخرين: هل نحن في هذين النصين إزاء قصّاص ؟ وما الذي دفع الشابي إلى أن يحاول كتابة القصّة القصيرة ؟ وهل من دلالة أدبيّة ثقافيّة عامّة لصدور هذين النصين في بداية ثلاثينيات القرن العشرين ؟

النصّان القصصيّان اللذان سيكون مدار حديثنا عليهما هما "روح ثائرة" و"سعيد المجدوب"، وقد صدر أوّلهما في مجلّة العالم الأدبيّ سنة 1932 وأعيد نشره في الفكر سنة 1967، أمّا ثانيهما فقد صدر أوّل مرّة في مجلّة العالم الأدبيّ أيضا سنة 1933 وأعيد نشره فيما بعد كذلك في مجلّة قصص سنة 1984.

ورغم أنّ دارسي الشابي لم يُعْنَوْا كبير عناية بهذين النصين، فإنّنا مع ذلك نجد رأيين نقديين مهمّين تطارحا قضيّة الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه نصّ "روح ثائرة". وهذان الرأيان هما لمحمّد الحليوي، وتوفيق بكّار.

رفض الحليوي في كتابه "مع الشابي" وكان صديقا له، اعتبار نصّ "روح ثائرة" قصّةً لعدم استجابته لشروط الكتابة القصصيّة من جهة ولاتّصاله الشديد بذات صاحبه فلا يتوفّر فيه ما يجب أن يتوفّر في الكتابة القصصيّة حسب الحليوي من مسافة موضوعيّة بين العالم القصصيّ وعالم المؤلّف الذاتيّ. لهذا نكف الحليوي عن اعتبار نص "روح ثائرة" قصّة، وعدّه على سبيل التقليل من قيمته مقالة قصصيّة.

أمّا توفيق بكّار فذهب في مقاله "مشاركة في دراسة أبي القاسم الشابي، بمناسبة مرور ثلاثين سنة على وفاته" إلى اعتبار "روح ثائرة" قصّة لا لبس فيها. يقول: "وما من شكّ في أنّه قصّة لأنّ القالب الذي ورد فيه قالب قصصيّ لا غبار عليه، وإن كانت الأحداث المرويّة واقعيّة منتزعة من حياة الشاعر الذاتيّة"، ويقرّ بأنّ لهذه القصة أهميّة توثيقيّة مهمّة إذ "تكشف لنا عن ناحية مجهولة من نبوغ الشابيّ هي الناحية الروائيّة. ناهيك أنّ أبا القاسم الشابيّ قد بلغ فيها من الحذق بفنّ القصّ، رغم ما يشوب أسلوبه من تهويل رومنتيكيّ مسرف، ما يدل على باع له طويل في هذا المضمار".

ونحن نميل إلى موافقة توفيق بكّار مع تعديل للمصطلح الذي استعمله، فنعتبر النصين "روح ثائرة" و"سعيد المجدوب" قصّتين قصيرتين وإن كانت أدوات المؤلّف لم تتضح فيهما بعد، ويبدو واضحا أنهما محاولتاه الأوليان لكتابة القصّة القصيرة. ولئن ذكر زين العابدين السنوسي صاحب مجلة "العالم الأدبي" وصديق الشابي وراعي موهبته، أنّ للشابي "قصّة" أخرى طويلة بعض الشيء بعنوان "الاعتراف أو في المقبرة"، فإنّ من سهروا على جمع آثار الشابي لم يعثروا على هذا النصّ، مثله في ذلك مثل مسرحيّة ذكر محمّد بورقعة أنّ صديقه الشابي قد ألّفها وقدّمها إلى إحدى الفرق "لتمثلها أو «تمسرحها».



والمتأمّل في النصين يجد بينهما جوانب كثيرة من التشابه والتلاقي. فالعنوانان "روح ثائرة" و"سعيد المجدوب" تستقطبهما دلالات الثورة والجنون والاتصال بعالم الروح، والسّرد في النصين بضمير المتكلّم يدور حول شخصيّة واحدة، وفي النصين كذلك غلبة للخطاب على الخبر وهيمنة للنزعة التعليميّة وجنوح للتعبير عن أنا الراوي.

توحي مظاهر التشابه هذه بأنّ النصين منبثقان عن تجربة شعوريّة واحدة، وبأنّ المؤلّف لمس نقصا في النصّ الأوّل فأراد أن يتلافاه بكتابة نصّ ثان. ولما كانت الشقة قريبة جدا بين النصين، فإننا سنجمع بينهما في تحليلنا السردي.

-1 الأطر:

-المكان: المكان في القصّتين على علاقة وشيجة بالطبيعة فهو البحر في "سعيد المجدوب"، وحديقة البلفدير في "روح ثائرة". وقد اشترك هذان الإطاران في الوظيفة التي اضطلعا بها وهي تمكين الراوي من أن يتأمّل الكون والنفس البشريّة ويتمتّع بالجمال ويقرأ الكتب ويبحث عن المعرفة.

-الزمان: تدور أحداث القصّتين زمن الأصيل. وقد أكّد الراوي وهو يلقي إضاءات على الزمن، الدلالات التقليديّة التي تقترن بالأصيل عادة أي معاني النهاية والغروب والأوبة والشجن.

إنّ بين الإطار الزمانيّ والمكاني تواصلا وتلاحما، فهما يتضافران لتحقيق ما يحلم به الراوي ويتوق إليه من إحساس بالتوحّد والعزلة. وقد كان هذا الإحساس قويا على الراوي حتى أنّ وجود صديق رفقة الراوي في حديقة "البلفدير" في أقصوصة "روح ثائرة" كان وجودا ساكتا أقرب إلى الغياب. فقد ظلّ صامتا منصرفا إلى مطالعة كتاب "تاييس" لأناتول فرانس.

-2 الحدث:

الحدث في القصّتين بسيط نادر الوقوع، بل يكاد لا يتجاوز حدثا واحدا وهو وصول الراوي إلى مكان الالتقاء بالشخصيّة الرئيسيّة القادمة من مكان مجهول، وكأنّها الهاتف يغادر عالم السماوات وينبثق في الأرض حضورا مباغتا مفاجئا لا يتطلّب سؤالا أو بحثا

أو تفسيرا. والقصّتان تنتهيان بحدث الافتراق بعد أن استوفى الحوار بين الراوي والشخصيّة الرئيسيّة. فبنية الأحداث ثلاثيّة الأطراف قوامها: وصول، فلقاء، فافتراق. وهكذا تنتهي "روح ثائرة": "وقال وهو يسدّد خطاه إلى وجهته المجهولة(...) وقد مرّت السنون لم أره خلالها ولمّا سألت عنه قيل لي إنّه قد ذهب في رحلة مجهولة لا يعلم ما غرضه منها وما غايته".

إنّ الحدث إن هو إلاّ مبرّر لانعقاد اللقاء بين الراوي والشخصيّة الرئيسيّة وانطلاق الحوار بينهما. فإذا ما أفرغا ما في جعبتيهما من الكلام، انتهى الدّاعي إلى القصّ وانفرط عقد النصّ.

-3 الشخصيات:

هي قليلة في القصتين تكاد تنحصر في شخصيتين رئيستين هما الراوي والقادم المجهول في "روح ثائرة"، والحامل اسم "سعيد المجدوب" في قصّة "سعيد المجدوب". غير أنّه قد توفّرت في "روح ثائرة " شخصيّات ثانويّة يمكن أن نعدّها شخصيّات ديكوريّة لا دور سرديّا لها. وهي شخصيّة الصديق الذي كان امتدادا للراوي في انتمائه إلى فئة الأدباء وولعه بالقراءة. فكان في جلوسه صامتا إلى جانب الراوي، كأنّما هو أنا الراوي العميقة الصامتة أو مرآة الغدير ينظر فيها الراوي إلى نفسه. الشخصيّة الثانية هي شخصيّة الفتيات الإفرنجيّات لاعبات التنس. ورغم أنهن جمع فإننا نعتبرهن شخصية واحدة لاشتراكهنّ في وظيفة واحدة. فقد مثّلت هؤلاء الفتيات خلفية عميقة لعالم الراوي الداخليّ النفسيّ بما جسّدنه لعينيه من جمال وحيويّة وتحرّر، فكان بينهن وبين كتاب "رفائيل" للامرتين الذي كان الراوي بصدد قراءته، صدى وتجاوب. لكنّ شخصيّة الفتيات لم تحضر في النصّ إلاّ بما ترمز إليه الفتيات، فلا حضور ولا تأثير لهن في الأحداث. إنّ هذه الشخصيّة ليست إلاّ تكملة لصورة العالم المنشود: عالم الحلم.

- شخصية الراوي: له صفات قارّة في القصتين. فهو في كليهما كهل ذو ولع بالأدب، يشعر بالسآمة والملل في حضرة الناس، ويميل إلى التجوال في الطبيعة متأبّطا الكتب، يعشق التأمّل ويحسن الاستماع إلى أصوات الكون وكأنّه في وضع من يتلقّى وحيا إلهيّا.

ولعلّ هذه الصفات تتكامل في ما بينها لتجعل شخصيّة الراوي ذات وشائج وثيقة بشخصيّة الرومنطيقيّ الأنموذجيّة.

-الشخصيّة الرئيسيّة: هي كذلك شخصية رجل ولع بالأدب، مختلف عن الآخرين إلى حدّ الغرابة في التفكير والفعل والقول



محمّد الحليوي

والمواقف من الحياة والوجود والموت والمرأة، يدعو إلى الثورة على السائد من الأوضاع الاجتماعيّة والأفكار الوثوقيّة.

ولئن اشتركت الشخصية الرئيسية مع الراوي في الجوانب الفكرية والثقافية، فإنّها تختلف عنه في ما يمور في باطنها من اضطراب وثورة وعنف، بينما يميل هو إلى السكون والرقّة ومهادنة العالم والهروب من عنفه واضطرابه. لكأنّ الشخصيّة الرئيسيّة هي الآخر الذي يشتهي الأنا أن يكونه. لذلك بدا أنّ للشخصية الرئيسية سلطة وتأثيرا في الراوي يوازيهما رضا وإعجاب وخضوع منه. فكانت العلاقة بين الشخصيّتين علاقة تعليميّة استكشافيّة، تذكّر بعلاقة الخِضْر بموسى وعلاقة الشيخ بالمريد في الطرق الصوفية.

-4 الأساليب القصصيّة:

- السرد: اتّسم السرد في القصّتين بحضوره الباهت، لقلّة الأحداث وغلبة الخطاب على الحكاية. وقد كان سردا خطيّا إلاّ في بداية كلّ نصّ، إذ يستهلّ الراوي سرده بارتداد دوره العريف بالشخصيّة قبل زمن الحكاية. ويكاد هذا الارتداد يكون عنصرا ملازما للأقصوصة الشخصيّة عامّة.

- الوصف: احتلّ مقاطع كثيرة وطويلة من النصّ حتّى بدا وكأنّه نصّ داخل النصّ. وقد اتّسم الوصف بتواتر الصور الحركيّة المعقّدة المركّبة التي كانت الاستعارة وكثرة النعوت للمنعوت الواحد قوامها. على أنّ أبرز ما ميّز الوصف أنّ عددا كبيرا من الصور تذكّر بأشعار الشابّي، بل تبدو الأقصوصتان وكأنّما هما نثر لما ورد نظمه شعرا.

- الحوار: هو أهمّ الأساليب حضورا في النصّ وأشدّها اضطلاعا بما أراد له صاحبه من دلالات. وقد تجاوز الحوار وظائفه التقليديّة في النصّ السرديّ عادة، وظائف التقدّم بالأحداث والتعريف بالشخصيّة والبناء الدرامي وصراع المواقف، ليضطلع بدور آخر اقترب فيه كثيرا من تقنية الطيرادا في المسرح. بل لقد نزع الحوار في أغلب المقاطع التي ورد فيها إلى الاستقلال التام عن نسيج النصّ، مؤلّفا نصوصا فرعيّة يمكن بيسر فصلها عن رحم النصّ الأمّ. ولعلّ تفسير ذلك يعود إلى رغبة الشابّي في أن يوظّف النصّ القصصيّ لتقديم مجموعة من الأفكار والتعاليم، فسقط في الخطابة والوعظ. ومثلما كان الوصف نثرا لشعر الشابّي، كان الحوار كذلك. فكثير من المقاطع الحواريّة تعيد إلى الذاكرة قصيدة "النبيّ المجهول" القصيدة الأشهر بين قصائد الشابي. ولنا في المقطع الآتي شاهد على ذلك: "لقد كرهتكم يا أبناء

شعبي لأنني استيقظت فرأيت العجز يسعى متمايلا فوق التلال ساحبا ذيل ردائه... ورأيت الطيور فرحة مغتبطة... ورأيت الحياة يقظى (...) ثمّ التفتّ إليكم فوجدتكم هجّعا في أعماق الكهوف تظلّلكم أجنحة الليل...". ألا يذكّر هذا بأبيات الشاعر:

ليت لي قوة العواصف يا شعبي
فألقي إليك ثورة نفسي
ليت لي قوة الأعاصير إن ضجت
فأدعوك للحياة بنبسي
ليت لي قوة الأعاصير.. لكن
أنت حيّ يقضي الحياة برمس

5- الدلالات:

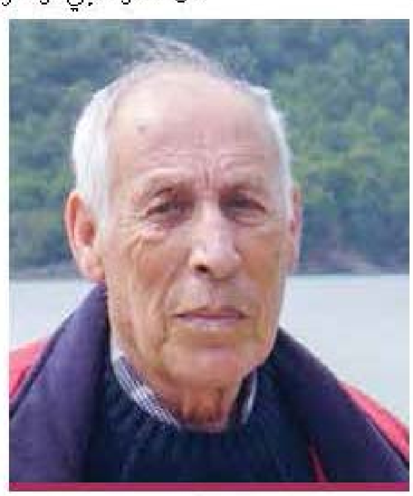
يمكن تحديد أربعة معان رئيسيّة تهيمن على مضامين القصّتين هي:

- التناقض بين الفرد والمجموعة.
- اعتبار تأمل الطبيعة سبيل المعرفة الحقّة والسعادة المطلقة.
- النفور من الآخر.
- الدّعوة إلى الثورة.

وتتضافر لبلورة هذه المعاني سياقات متداخلة متقاطعة يرفد بعضها بعضا. وأهمّها السياق النفسيّ والسياق الاجتماعيّ والسياق الدينيّ والسياق الميتافيزيقيّ، علاوة على السياق الأدبيّ الذي يمتح منه الراوي والشخصيّة الرئيسيّة تصوّراتهما الرومنطيقيّة ويعودان إليه مرجعا لهما وفيصلا يحكّمانه في بقيّة السياقات ويجعلانه مصوّبا لها ومعدّلا. وبقدر ما يوهم النصّان إذ يتماسّان مع مختلف السياقات الثقافيّة والحضاريّة بأنّ العالم القصصي عالم واسع الأرجاء منفتح على النصّ الأكبر: نصّ الحياة، بقدر ما نجده في الحقيقة عالما منغلقا على السياق الذاتيّ، مكتفيا به، لا يقترب من بقيّة السياقات لينصت إليها ويغتني بها، بل ليحكم عليها ويفنّدها ويرفضها. لذلك جرت دلالات النصّ بين انفتاح وانغلاق، وكانت تصوّرات الذات ورغبتها في الانفراد والعزلة هي الحكّم في حركة الدلالات. وممّا يزيد من إحساس القارئ بنزوع الدلالات في النصّ إلى الانغلاق غلبةُ الأسلوب الوعظيّ التقريريّ الجافّ على النصّ من جهة، والتناص الذاتي الناتج عن تكرار النصّ القصصيّ للنصّ الشعريّ من جهة أخرى. فكلّ هذه الدلالات معهودة في قصائد الشابّي، وتعامل الذات الذي رأينا مع السياقات الأدبيّة والثقافيّة والاجتماعيّة معهود هو أيضا في أشعاره.

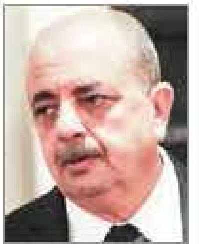
تفضي بنا هذه الفكرة الأخيرة إلى التساؤل مجدّدا: إذا كانت قصّتا الشابّي تكرارا في بعد من أبعادها لقصائد الشابّي لاسيّما قصيدتيه "النبيّ المجهول"، و"نشيد الجبّار"، فلماذا كتب القصّة ؟ هل كان ذلك إحساسا منه بقصور الشعر عن تبليغ رسالته ؟ أو إنّ الأمر يتعلّق برغبة في أن يبدع في القصّة القصيرة ويظهر فيها ظهوره في الشعر؟ أو لعل للأمر وجها آخر، أفلا يكون التجاوّه إلى القصّة بداية تحوّل كبير في كتابته ورؤيته للأدب ربّما كان سيفضي به إلى أن يصبح قاصّا في مستقبل أيّامه، لو كان كتب له مستقبل ؟

لعلّ هذه الأسباب كلّها مجتمعة تجيب عن سؤالنا وتقوم تعليلا لإقدام الشابيّ في أخريات حياته على كتابة القصّة دون أن ينقطع طبعا عن كتابة الشعر. فما ذهب إلى القصّة إلاّ لأنّه أحسّ أنّها يمكن أن تقدّم له ما لا يقدّمه له الشعر. على أنّنا نرى أنّ ثمّة عاملا آخر لا يقلّ أهميّة عن كلّ ما ذكرنا من أسباب، بل لعلّه أهمّها جميعا. هذا العامل يتّصل بنزعات تلقّي الأدب السائدة في مرحلة تاريخيّة ما، وميول الأدباء والقرّاء إلى جنس أدبيّ مخصوص في فترة مّا. فقد ساد الكتابة الأدبيّة في تونس في هذه المرحلة إقبال واضح على كتابة القصّة القصيرة. وقد يكون السبب وراء ذلك الازدهار الذي عرفته الصحافة في بداية الثلاثينيّات وإفراد الصحف التونسيّة القصّة بأبواب خاصّة بها، وكانت مجلّة "العالم الأدبي" رائدة في هذا السياق. لذلك نجد كثيرا من كتّاب المقالة قد انعطفوا في هذه المرحلة إلى كتابة القصّة، ومن الشعراء كذلك من حاول كتابتها. كما عرفت هذه الفترة بداية ظهور عدد من القصّاصين كان الدوعاجي والعريبي والبشروش أهمّهم. فلعلّ هذا الرخاء الذي عرفته القصّة القصيرة في هذه الفترة قد كان حافزا لينتبه الشابيّ إلى أهميّتها ويحاول أن يكتبها. وإذا حاكمنا نصيّ "روح ثائرة " و"سعيد المجدوب" فنيّا بدرجة ما بلغته القصّة القصيرة في تلك الفترة من نضج فنيّ، ألفيناه يضاهي نصوص من عدّوا أنفسهم من كتّاب بالقصّة المختصّين. ويبقى السؤال يتلجلج في الصدر: هل كان الشابي سيصبح قصاصا مخلصا للقصة لو امتد به العمر ولم تسقط ثمرته من شجرة الحياة وهو في ريعان الشباب؟


وتوفيق بكّار

غسان كنفاني

ورجال في الشمس يواصلون رحلات الشتات



مصطفى بيومي

ليس مثل رواية "رجال في الشمس"، التي نُشر طبعتها الأولى سنة 1963، في التعبير الناضج، فكريًا وفنيًا، عن رؤية عميقة للتوابع والآثار الكارثية المترتبة على نكبة 1948، حيث هزيمة الجيوش العربية بعد تدخلها في أعقاب الإعلان عن قيام دولة إسرائيل.

عشر سنوات تمر، حافلة بالركود والعجز عن التحرك الإيجابي، يتوزع خلالها اللاجئون الفلسطينيون في محطات الشتات والمنفى، وتغيب المقاومة الجماعية المنظمة القادرة على مواجهة التحدي الخطير ورسم خارطة طريق العودة. يقدم غسان كنفاني في روايته ثلاث شخصيات فلسطينية مقهورة معذبة، ينتمون إلى أجيال مختلفة متكاملة متتابعة، يبحثون عن الخلاص الفردي عبر حلم السفر غير الشرعي إلى الكويت، فهناك يتبلور طموح العمل والثراء والتخلص من لعنة الهموم المدمرة التي تحاصرهم وتحيل الحياة إلى جحيم لا يُطاق.

"أبو قيس" و"أسعد" و"مروان" يختلفون في الكثير من الملامح والسمات والرؤى، وتتباين دوافع تفكيرهم في الهجرة، لكن جوهر الاتفاق الأساس بينهم هو الاقتناع اليقيني الحاسم بأن الكويت هي الحل، والمشترك الثاني الذي يوحدهم يتمثل في استقرارهم على اختيار السائق "أبو الخيزران" وسيلة للخروج بهم من المأزق الذي يكابدونه جميعًا. السائق الماهر الماكر هو الأفضل في المقابل المادي المطلوب مقارنة بغيره، ولا بأس عندهم من تحمل مشقة الاختباء في خزان الماء الخالي لفترة قصيرة حتى يتسنى عبور الحدود.

يهربون من مخاوف الموت بأيدي المهربين التقليديين، إلى الموت بمعرفة ابن وطنهم. ليس شيطانًا يتعمد إلحاق الأذى بهم، وسر المأساة كامن في المناخ العام الضاغط، الأكثر تعقيدًا مما يتوهمون، ويتوهم، وعندئذ تبدو النهاية الكابوسية قدرًا لا مهرب منه ولا نجاة.

أجيال الهاربين

قبل عشر سنوات من بداية أحداث الرواية، يفقد أبو قيس وطنه وبيته وشجرات الزيتون التي يملكها. لا شيء في حياته بعد النكبة إلا الخواء وهيمنة الشعور بالضياع، والانتظار العقيم عمله الوحيد في المخيمات التي تخلو بالضرورة من المعنى والجدوى. استعادة الماضي القريب، بكل مفرداته الوردية المندثرة، هي الحلم الذي يتشبث به ولا يتخلى عنه، وفي هذا السياق الحلمي لا يبدو مستغربًا أن يحسد الأستاذ سليم، المدرس الذي يموت قبل يوم واحد من سقوط القرية في أيدي اليهود: "يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم!.. يا رحمة الله عليك. لا شك أنك ذو حظوة عند الله حين جعلك تموت قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود.. ليلة واحدة فقط.. يا الله! أتوجد ثمة نعمة إلهية أكبر من هذه؟.. صحيح أن الرجال كانوا في شغل عن دفنك وعن إكرام موتك.. ولكنك على أي حال بقيت هناك.. بقيت هناك ووفرت على نفسك الذل والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار.. يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم.. ترى لو عشت، لو أغرقك الفقر كما أغرقني.. أكنت تفعل ما أفعل الآن؟ أكنت تقبل أن تحمل سنيك كلها على كتفيك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت كي تجد لقمة خبز؟".

لا تعاسة تفوق أن يُحسد الموتى المدفونون في أرض الوطن قبل ضياعه، أما السؤال عن قرار الأستاذ بشأن السفر ولقمة الخبز فلا ينتظر إجابة، والأمر أقرب إلى التنفيس. يعي أبو قيس، والآلاف من أمثاله، أن الكويت ليست وطنًا بديلاً مشبعًا بقدر ما هي الخلاص المتاح من لعنة الفقر والحاجة. قد يكون صحيحًا أنها تخلو من الأشجار، العلامة الأبرز والأجمل في الوطن الضائع، لكنها الأداة الوحيدة لاستعادة بعض ملامح العالم المندثر.

لا شيء يستحق الذكر في سنوات العذاب العشر إلا الحنين وأحلام اليقظة، ومغامرة السفر غير مأمونة العواقب ضرورية لتحقيق التوازن المفقود. الموت ليس أسوأ من الحياة التي يعيشها أبو قيس في المخيمات، وبتعبير صديقه سعد الذي يحضه على

السفر: "تموت؟ هيه. من قال إن ذلك ليس أفضل من حياتك الآن؟ منذ عشر سنوات وأنت تأمل أن تعود إلى شجرات الزيتون العشر التي امتلكتها مرة في قريتك.. قريتك! هيه!".

أين هي القرية وأشجار الزيتون؟. لا مكان لهما إلا في الخيال. ما أكثر الأحلام التي يمكن تحقيقها بعد السفر والعمل وتكوين ثروة صغيرة تؤمن مستقبل الابنين، وتتيح امتلاك بيت وقطعة من الأرض: "وقد نشتري عرق زيتون أو اثنين".

إذا كان أبو قيس، في معاناته وأحلامه، هو التعبير الأفضل عن الجيل القديم العجوز، فإن "أسعد" ينتمي إلى جيل الوسط. يهرب من الأردن إلى العراق في تجربة مؤلمة مرهقة، ثم يشرع في هروب جديد إلى الكويت. لا يتردد العم في إقراضه، ليس لدوافع وأسباب عاطفية عائلية، بل من منطلق المصلحة الشخصية الأنانية التي تسيطر عليه وتتحكم في قراره المحسوب: "شد على النقود في جيبه وفكر: سوف يكون بوسعي أن أرد لعمي المبلغ في أقل من شهر. هناك في الكويت يستطيع المرء أن يجمع نقودًا في مثل لمح البصر..

- لا تتفاءل كثيرًا، قبلك ذهب العشرات ثم عادوا دون أن يحضروا قرشًا.. ورغم ذلك سأعطيك الخمسين دينارًا التي طلبتها، وعليك أن تعرف أنها جني عمر..

- إذن لماذا تعطيني النقود إذا كنت متأكدًا من أنني لن اعيدها لك؟

- أنت تعرف لماذا.. ألست تعرف؟ إنني أريدك أن تبدأ.. أن تبدأ ولو في الجحيم حتى يصير بوسعك أن تتزوج ندى.. إنني لا أستطيع أن أتصور ابنتي المسكينة تنتظر أكثر. هل تفهمني؟..

أحس الإهانة تجترح حلقه ورغب في أن يرد الخمسين دينارًا لعمه يقذفها بوجهه بكل ما في ذراعه من عنف وفي صدره من حقد، يزوجه ندى! من الذي قال له إنه يريد أن يتزوج ندى؟".

صفقة علنية لا يمكن إخفاؤها ويصعب استيعابها والتسليم بها لفرط ما تتسم به من جفاف وغلظة، والقرض المقدم من العم بمثابة القيد الذي يكبّل ابن أخيه ويعكر صفو الحياة التعيسة من البدء، ولا يملك أسعد أن يتمرد ويتحرر. الإهانة التي تطوله حقيقة موضوعية راسخة جارحة، ولا شيء يفوق إهدار الإرادة وتدمير الكرامة على هذا النحو. لا يحب ابنة عمه، ولا يرحب بالزيجة الأقرب إلى قدر مفروض: "يريد أن يشتريه لابنته مثلما يشتري كيس الروث للحقل. شد على النقود في جيبه وتحفز في مكانه.. ولكنه حين لمسها هناك في جيبه، دافئة ناعمة، شعر بأنه يقبض على مفاتيح المستقبل كله..".

"المستقبل" هنا تعبير فضفاض مراوغ لا يمكن الإمساك بمفاتيحه، و"الحاضر" التعيس البغيض يفرض قوانينه القاسية الجائرة التي لا متسع فيها للرحمة والمشاعر الإنسانية وكل ما يتعلق بالعواطف وحق الاختيار بلا ضغوط.

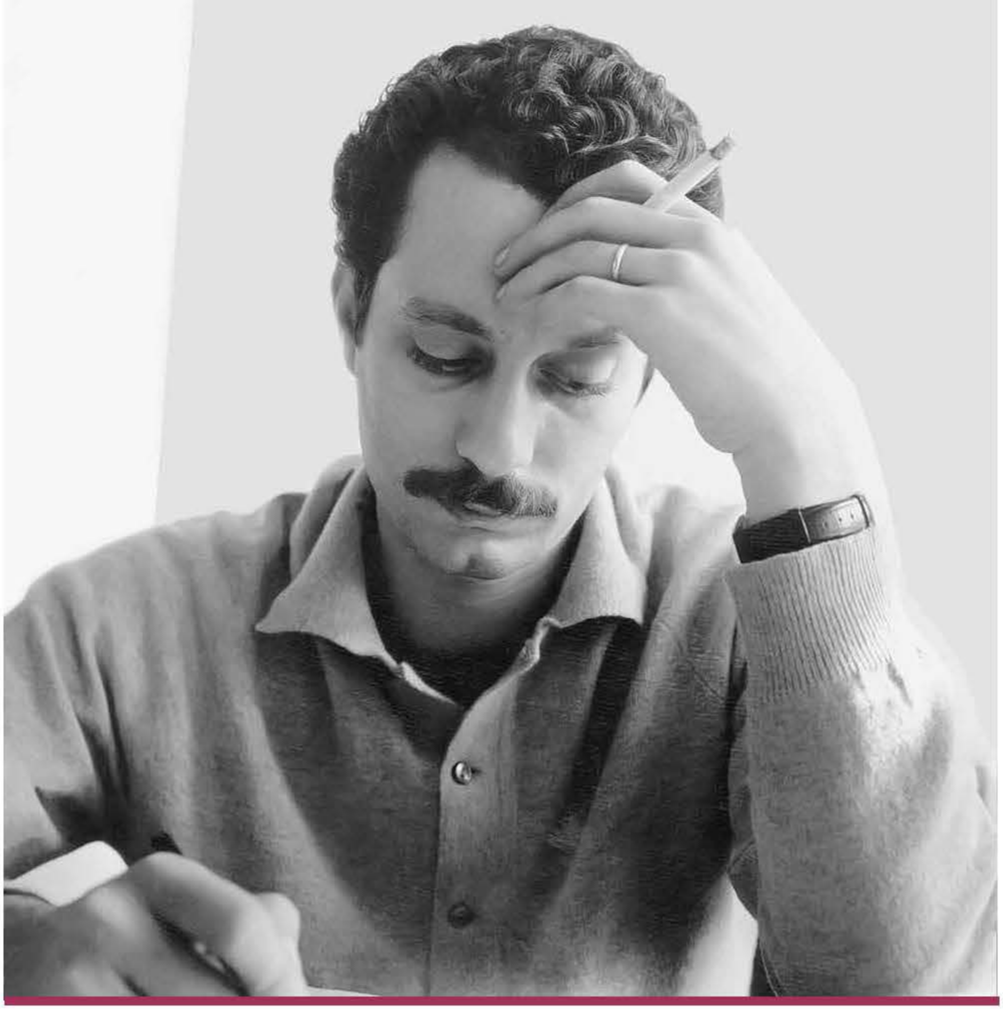
مروان، الذي لم يتجاوز بعد عامه السادس عشر، ثالث الهاربين من الجحيم إلى الجحيم. إنه الأصغر سنًا والأقل خبرة مقارنة برفيقيه في رحلة الموت، والشعور الطاغي بالظلم الفادح الذي تتعرض له أمه هو محور حياته وجوهر الأزمة الطاحنة التي يتعذب بها. الأب صانع المأساة بزواجه الجديد، وإدانته تختلط بنزعة مثالية تتوافق مع حداثه السن ومحدودية التجارب: "إنه يستطيع أن يفهم بالضبط ظروف والده، وبوسعه أن يغفر له.. ولكن هل بوسع والده أن يغفر لنفسه تلك الجريمة؟.

أن يترك أربعة أطفال. أن يطلقك أنتِ بلا أي سبب، ثم يتزوج من تلك المرأة الشوهاء.. هذا أمر لن يغفره لنفسه حين يصحو، ذات يوم، ويكتشف ما فعل. إنني لا أريد أن أكره أحدًا، ليس بوسعي أن أفعل ذلك حتى لو أردت.. ولكن لماذا فعل ذلك، معك أنت؟ أنا أعرف أنك لا تحبين لأحد منا أن يحكي عنه، أعرف.. ولكن لماذا تعتقدين أنه فعل ذلك؟.

لقد مضى كل شيء الآن وراح ولا أمل لنا بأن نستعيده مرة أخرى.. ولكن لماذا فعل ذلك؟ دعينا نسأل، لماذا؟".

أسئلة تنم عن الحيرة، وتكشف عن التعاطف مع الأم، لكن مروان نفسه يعي أن الإسراف في التحامل على أبيه ليس منطقيًا، ذلك أن الرجل بدوره ضحية للفقر والعوز وقلة الحيلة وثقل المسئولية التي يتحملها، ولا يمكن القول إنه ظالم بالمعنى الدقيق للكلمة. زواجه من امرأة "شوهاء" مقطوعة الساق، لا ينبع من شهوة حسية بطبيعة الحال، فهي لا تمثل مغنمًا من المنظور الجنسي. الاختيار الصادم غير السوي وليد الحصار المادي الخانق الذي يزداد استفحالاً وضراوة بعد امتناع الابن الأكبر زكريا، الذي يعمل في الكويت، عن الاستمرار في تقديم الدعم المادي الشهري: "كان زكريا يرسل لنا من الكويت كل شهر حوالي مئتي روبية.. كان هذا المبلغ يحقق لأبي بعض الاستقرار الذي يحلم به".

زواج الأب من المرأة الشوهاء مردود إلى البيت ذي الغرف الثلاث الذي تملكه، ولأن والدها من أصدقائه القدامى، ويريد أن يطمئن على مستقبل ابنته، فإن الصفقة تتم بسلاسة ويسر، وتتحقق من خلالها مصلحة الطرفين: شفيقة تجد زوجًا، ووالد مروان يجد بيتًا ومستقرًا: "لقد فكر والدي بالأمر: لو أجر غرفتين وسكن مع زوجته الكسحاء في الثالثة إذن لعاش ما تبقى له من الحياة مستقرًا غير ملاحق بأي شيء.. وأهم من ذلك.. تحت سقف من إسمنت"!.


غسان كنفاني

مثل هذه الزيجة النفعية الغرائبية ليست إلا صفقة، مثل تلك التي تُعرض على أسعد فيرضخ مضطرًا دون نظر إلى ما يسكنه من ضيق ورفض. في ظل الهيمنة الطاغية للفقر، والتكاثر غير المحدود في أعداد الفقراء، تزدهر مثل هذه الصفقات التي تنبئ عن الخلل من ناحية وتكشف عن حقيقة الضعف الإنساني من ناحية أخرى.

* أبو الخيزران*

السائق الماهر "أبو الخيزران" فلسطيني مأزوم على الصعيد الشخصي، يعمل في خدمة تاجر كويتي ثري، والتوافق كبير بين اسمه وهيئته: "فهو رجل طويل القامة جدًا، نحيل جدًا، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة. وكان يبدو لسبب ما، أنه بوسعه أن يقوس نفسه، فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج لعموده الفقري أو بقية عظامه".

يستقر الهاربون الثلاثة على اختيار "أبو الخيزران" ليتولى مهمة قيادتهم إلى محطة "الحلم الكويتي"، وسيارة الماء التي يقودها هي الأداة التي يستعين بها في عمله الإضافي المربح. في أجواء القيظ الملتهب، يتحول الخزان الفارغ إلى جحيم حقيقي يفوق طاقة البشر على الاحتمال، لكن ترف الاختيار ليس مطروحًا، وتلعب كلمات السائق المنمقة دورًا مهمًا في تهوين المصاعب وبث رسائل الطمأنينة: "لا تجعل من القضية مأساة، هذه ليست أول مرة.. هل تعرف ما الذي سيحدث؟ ستنزلون إلى الخزان قبل نقطة الحدود في صفوان بخمسين مترًا، سأقف على الحدود أقل من خمس دقائق، بعد الحدود بخمسين مترًا ستصعدون إلى فوق.. وفي المطلاع على حدود الكويت، سنكرر المسرحية لخمس دقائق أخرى، ثم هوب! ستجدون أنفسكم في الكويت!".

نقطة التحول الحاسمة في حياة "أبو الخيزران"، تقترن بالحادث الذي يطيح برجولته. انفجار مروع وهو يركض مع عدد من الرجال المسلحين، وتتطلب الإصابة الجسيمة عملية جراحية عاجلة، تنقذ حياته وتذهب بقدرته الجنسية: "مرت عشر سنوات على ذلك المشهد الكريه.. مرت عشر سنوات على اليوم الذي اقتلعوا فيه رجولته منه، ولقد عاش هذا الذل يومًا وراء يوم وساعة أثر ساعة، مضغه مع كبريائه، وافتقده كل لحظة من لحظات هذه السنوت العشر. ورغم ذلك فإنه لم يعتده قط، لم يقبله قط.. عشر سنوات طوال وهو يحاول أن يقبل الأمور، ولكن أيه أمور؟ أن يعترف ببساطة بأنه قد ضيع رجولته في سبيل الوطن؟ وما النفع؟ لقد

ضاعت رجولته وضاع الوطن وتبًا لكل شيء في هذا الكون الملعون..

كلا إنه لم يقبل، بعد عشر سنوات، أن ينسى مأساته ويعتادها. بل إنه لم يقبل ذلك حتى حين كان تحت المبضع يحاولون أن يقنعوه بأن فقدان الرجولة أرحم من فقدان الحياة".

لا يستسلم أبو الخيزران لفكرة فقدان الرجولة ولا يتعايش معها، وبعد سنوات طوال من المأساة الموجعة لا يغادره الشعور بالفقد والمرارة ولعنة الحرمان. الحياة بعد الحادث القديم ذات مذاق مختلف وتوجه مغاير، ومن البدهي أن تتأثر شخصية السائق وتختل منظومة القيم التي تحكم سلوكه. تغيب لذة الجنس، ويتحول المال إلى هدف وحيد يعيش من أجله. كل السبل والوسائل عنده مشروعة مبررة لتحقيق حلم الثراء غير المحدود، أما المستقبل الذي يراوده فيتمثل في كلماته المكثفة الدالة التي يقولها لأسعد: "إنني أريد مزيدًا من النقود.. مزيدًا من النقود.. ولقد اكتشفت أنه من الصعب تجميع ثروة عن طريق التهذيب.. أترى هذا المخلوق الحقير الذي هو أنا؟ إنني أمتلك بعض المال! وبعد عامين سأترك كل شيء وأستقر.. أريد أن أستريح.. أتمدد.. أستلقي في الظل وأفكر أو لا أفكر.. لا أريد أن أتحرك قط.. لقد تعبت في حياتي بشكل أكثر من كاف! أي والله، أكثر من كاف".



لاشك أن سلوك السائق المأزوم المعذب ليس مثاليًا نقيًا جديرًا بالاحترام، لكنه أيضًا ضحية مثل الآخرين. لا يعني هذا دفاعًا عنه أو تبريرًا تجميليًا لشراهته وجشعه وكذبه وأنانيته. لابد من الإقرار بمرضه الخطير، التطلع النهم إلى الثراء، ولابد من إدراك أسباب المرض حتى يكتمل المشهد، فهو إنسان في نهاية الأمر ولا يُحسب على عالم الشياطين. يتوق أن يصل في يوم ما إلى محطة الراحة والتقاط الأنفاس وإدارة الظهر لحياة مرهقة حافلة بالتعب. "السيناريو" الذي يعتمد عليه للوصول بزبائنه الثلاثة إلى بر الأمان، الكويت، يبدو متماسكًا مقنعًا على الصعيد النظري، لكن التعثر في الجزء الثاني من خطة التهريب، لأسباب خارجة عن إرادته، يفضي إلى هلاك من معه وسقوطهم في هاوية النهاية الكارثية الكابوسية. لا شيء في خزان الماء الخالي إلا الجثث التي يفتك جحيم القيظ بأصحابها، ولا يتردد أبو الخيزران في استكمال الرحلة كأن شيئًا لم يحدث، ذلك أن الحياة الحافلة بالمآسي لا تتوقف لموت أحد، وإسدال الستار على القصة يتطلب سرعة دفن الموتى وإغلاق الملف: "لقد قر قراره منذ الظهيرة على أن يدفنهم، واحدًا واحدًا في ثلاثة قبور.. أما الآن فإنه يحس بالتعب يتآكله فكأن ذراعيه قد حُقنتا بمخدر.. لا طاقة له على العمل.. ولن يكون بوسعه أن يحمل الونش ساعات طويلة ليحفر ثلاثة قبور. قبل أن يتجه إلى سيارته ويخرجها من جراج الحاج رضا. قال في ذات نفسه إنه لن يدفنهم، بل سيلقي بالأجساد الثلاثة في الصحراء ويكر عائدًا إلى بيته.. الآن، لم تعجبه الفكرة، لا يروقه أن تذوب أجساد الرفاق في الصحراء ثم تكون نهبا للجوارح والحيوانات.. ثم لا يبقى منها بعد أيام إلا هياكل بيضاء ملقاة فوق الرمال".

تأرجح أبو الخيزران بين مشاعر متناقضة وقرارات مختلفة، يعني أنه مضطرب مرتبك يكابد مزيجًا من مشاعر الحزن والندم، وصولاً إلى الحيرة وغياب الاستقرار. لا يتناسى، في الوقت نفسه، ضرورة أن ينجو بفعلته ويتجنب المشاكل. لا يملك أن يعيد الحياة إلى جثث الموتى، ومصيرهم هذا وليد أسباب معقدة متشابكة لا يتحمل السائق التعيس مسئوليتها. ما أكثر الهياكل العظمية في الصحراء الواسعة مترامية الأطراف، ولن يكون أبو قيس وأسعد ومروان آخر الضحايا. أي جدوى إذا في إضافة ضحية جديدة مجانية؟. يستخرج جثث رفاق الرحلة المشئومة من الخزان، ويجرها من الأقدام ليلقيها على رأس الطريق: "حيث تقف سيارات البلدية عادة لإلقاء قمامتها كي تتيسر فرصة رؤيتها لأول سائق قادم في الصباح الباكر".

لا متسع هنا ولا معنى أو جدوى للحديث الانفعالي المغلف بالعاطفة عن غياب المشاعر الإنسانية الرقيقة، ولا منطق في الإشارة إلى تبلد القلب وجفاف الروح وانتهاك جلال الموت وتراجع الاحترام للمواريث والأعراف ذات القداسة. الصراع في جوهره بين الموت

والحياة، وفي إطار هذه الثنائية لابد من تجاوز الحالات الفردية. يتحرك أبو الخيزران محكومًا بالقوانين السائدة، ولا يملك إلا أن يكون عمليًا قاسيًا بعيدًا عن الإسراف العاطفي غير المحسوب "شيطنة". السائق تخلو من الاعتدال والإنصاف والموضوعية، فهو ابن المرحلة التاريخية وأسير المنظومة النفعية الجافة التي تتحكم في الإيقاع العام.

الدق على الجدران

الشخوص الذين يقدمهم غسان كنفاني، متخلصًا من لعنتي التعاطف والتحامل، بشر عاديون منشغلون بهموم ذاتية ضاغطة، تزيح القضية الوطنية الأم، ولا يعني هذا بطبيعة الحال أنهم بعيدون عن الانتماء وعشق الوطن، بل إنه يشير إلى هيمنة المشاغل الفردية في المقام الأول، وعشر سنوات بعد النكبة لا تكفي لصناعة وعي مختلف يمزج بين الذاتي والموضوعي.

لا يتورع أبو الخيزران عن العودة إلى الجثث بعد إلقائها في صدارة أكوام القمامة، والهدف من عودته أن يسلب النقود من الجيوب، وينتزع القليل التافه من المتاح الذي قد يجده: "ما لبث أن تنبه إلى أمر ما بعد أن قطع شوطًا فأطفأ محرك سيارته من جديد وعاد يسير إلى حيث ترك الجثث فأخرج النقود من جيوبها، وانتزع ساعة مروان، وعاد أدراجه إلى السيارة ماشيًا على حافتي حذائه".

المشهد بالغ القسوة، ظاهريًا، بقدر ما هو منطقي مبرر لا صعوبة في فهمه واستيعابه والتسليم بمصداقيته وواقعيته، ذلك أنه لا توجد منطقة وسطى يمكن أن يقف فيها أبو الخيزران، وتتيح له أن يحافظ على مصالحه ويراعي حرمة الموتى. هلاكهم في الجحيم الأرضي قدر لا يقوى السائق على تغيير مساره. التخلص من الجثث على هذا النحو ضرورة حتمية، والعودة للاستحواذ على القليل مما في حوزتهم بمثابة التتويج للقسوة، وترجمة عصرية عملية للمقولة القديمة المتجددة: هل يضير الشاة سلخها بعد ذبحها؟. لن يفيد الموتى شيئًا من النقود والساعة، فلماذا لا يحصل على أسلابهم وهو المريض بطموح الثراء؟.

المبالغة في إدانة الهاربين الثلاثة وسائقهم ليست موقفًا عادلاً منصفًا، والإسراف في الحديث ذي النبرة الثورية عن خطورة "الحل الفردي"، يجافي خريطة الواقع الإنساني الذي يعايشه بشر عاديون مأزومون، يتطلعون إلى خلاص ذاتي سريع لا يتكئ على رؤية شاملة واعية تنتصر للعمل الجماعي المنظم، الذي لا وجود له خلال المرحلة التاريخية.

المقولات سابقة التجهيز لا يمكن أن تكون واقعية مقنعة، والضحايا يدفعون حيواتهم ثمنًا لأزمة موضوعية خانقة، تتجاوزهم وتجبرهم على الخضوع لقوانين ليسوا مسئولين عن صناعتها. كيف يُطالب اللاجئ الفلسطيني، الذي يعايش أوضاعًا غير إنسانية، بانتظار طويل لا يمكن التنبؤ بموعد نهايته.

مع بداية رحلة الموت، يقول أبو الخيزران لأسعد: "هل تتصور؟.. إن هذه الكيلومترات المئة والخمسين أشبهها بيني وبين نفسي بالصراط الذي وعد الله خلقه أن يسيروا عليه قبل أن يجري توزيعهم بين الجنة والنار.. فمن سقط عن الصراط ذهب إلى النار، ومن اجتازه وصل إلى الجنة.. أما الملائكة هنا فهم رجال الحدود!.

انفجر أبو الخيزران ضحايا، كأنه لم يكن هو الذي قال ذلك، ثم أخذ يضرب المقود بكلتا يديه ويهز رأسه"!.

السخرية اللاذعة لا تنفي دقة وعمق المقولة المضيئة الكاشفة، وهي تنطبق على أسعد ورفيقيه والآلاف غيرهم. تتسم الكويت بمناخ شديد القيظ، ولا خضرة فيها أو أشجار، لكنها الجنة الموعودة عند اللائذين بها واللاجئين إليها، بالمشروع وغير المشروع من الطرق، هروبًا من الفقر والضياع والبقاء معذبين في المخيمات بلا عمل أو أمل. لكلٍ منهم هدفه ومبتغاه من الرحلة التي تفضي إلى الموت، واللافت للنظر بحق هو ذلك الاستسلام المطلق للنهاية، دون تفكير في الحد الأدنى من فعل المقاومة الشكلية التي تتمثل في الاستغاثة ودق جدران الخزان. هكذا تنتهي الرواية بالفكرة التي تشتعل في رأس "أبو الخيزران" وتسيطر عليه. يبوح بها لنفسه كأنه ينفس عن هواجس الضيق التي تسكنه: "لم يعد بوسعه أن يكبحها داخل رأسه أكثر فأسقط يديه إلى جنبيه وحدق في العتمة ووسع حدقتيه.

انزلقت الفكرة من رأسه ثم تدحرجت على لسانه:

- لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟..

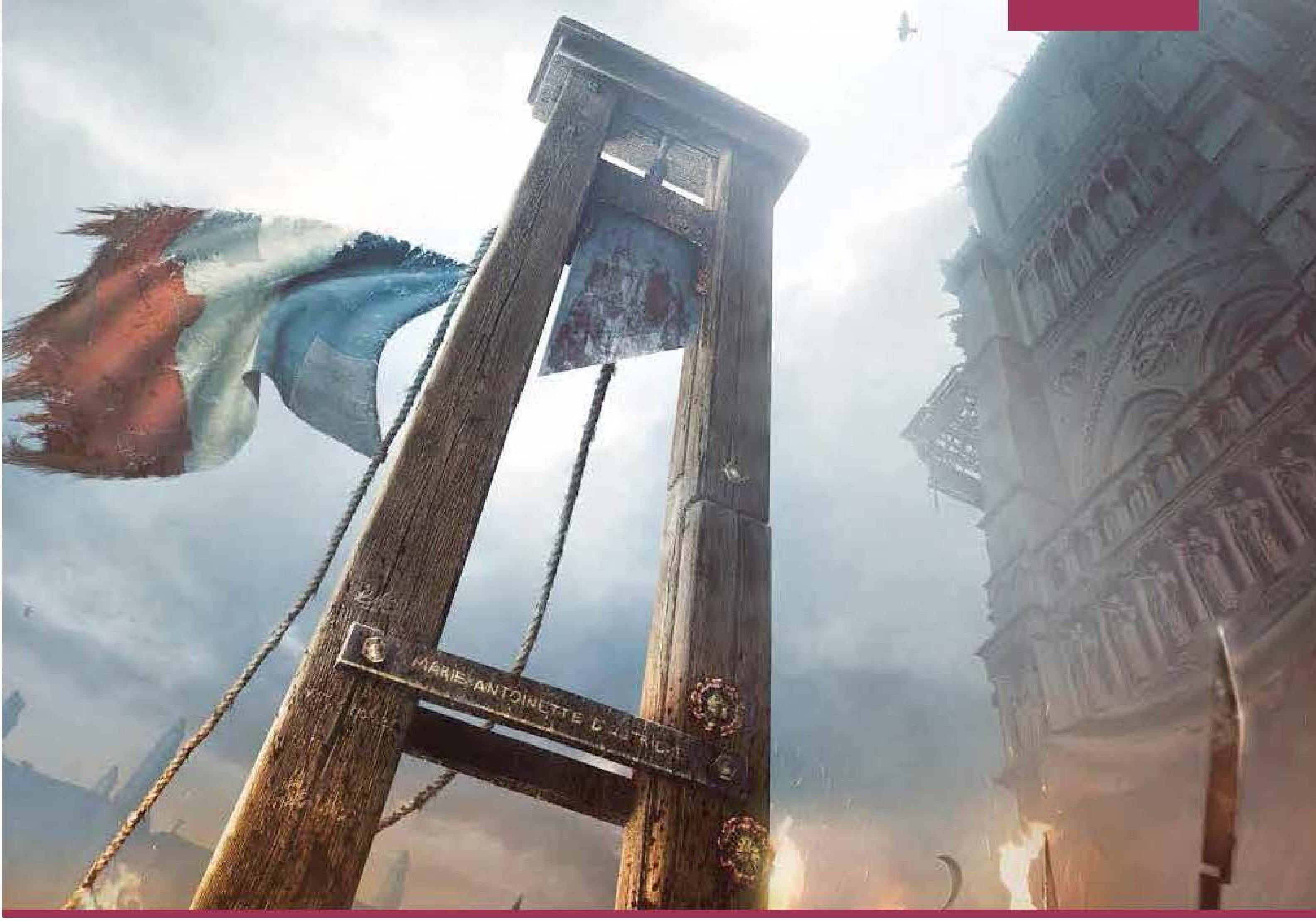
دار حول نفسه دورة ولكنه خشي أن يقع فصعد الدرجة إلى مقعده وأسند رأسه فوق المقود:

- لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا..

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

- لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟.. لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟".

لماذا؟! الإجابة ليست مستحيلة أو مستعصية. قد تراودهم فكرة الطرق على جدران الخزان بعد الوقوف على حافة الموت، ولابد أيضًا أن تهيمن عليهم في المقابل مخاوف اكتشاف المخبأ وتدخل "ملائكة" حرس الحدود لحرمانهم من الوصول إلى الجنة الموعودة، ثم يأتي الموت فيضع نهاية للحيرة والعذاب معًا!.



مذكّرات محكوم عليه بالإعدام لفيكتور هيغو



عرض وتحليل:
وجيهة عبدالرحمن
كاتبة سورية مقيمة بألمانيا

عقوبة الإعدام حكم جائر لجريمة مستحقة...

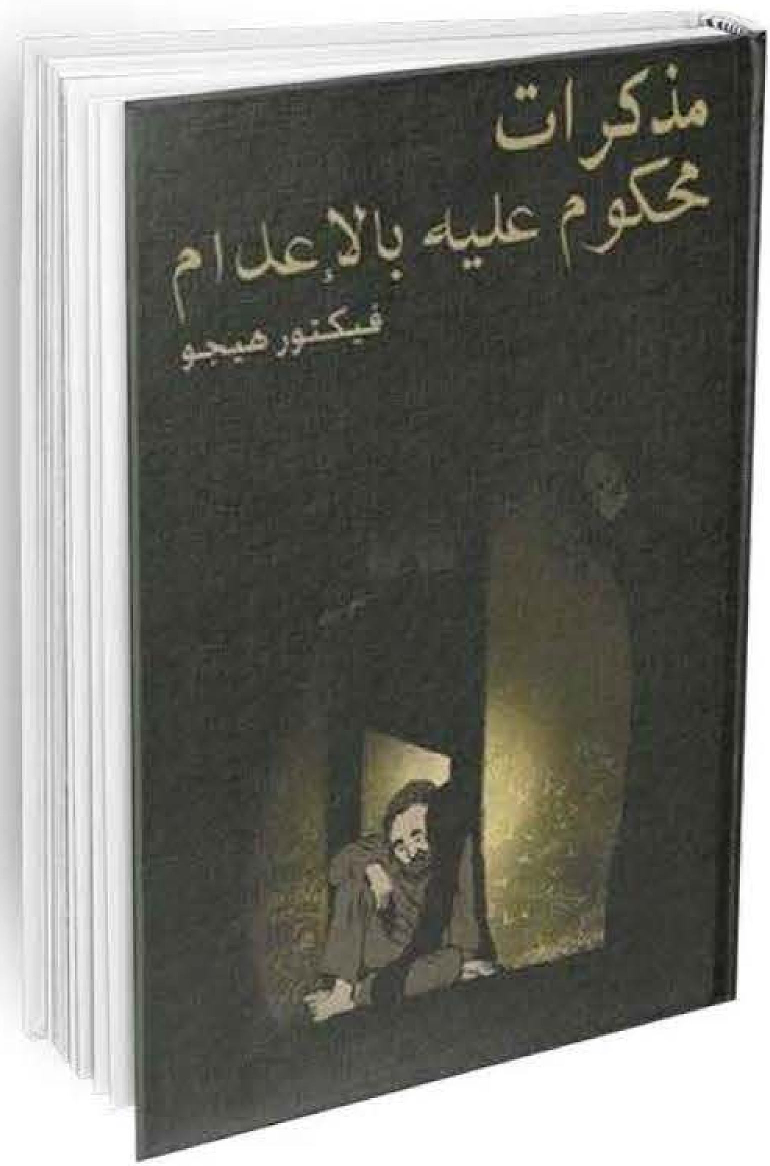
هل يمكن الربط بين بيئة المؤلف وبين نتاجه، أم يمكن اعتبار الكتابة مجرد موهبة يتم تطويرها ذاتها عبر أدوات خاصة بالأديب نفسه؟

ثمّ هل يمكن للأدب الإلمام التام بواقع الحياة وفق مواقف ورؤى الأديب؟ في رواية مذكّرات محكوم عليه بالإعدام لفيكتور هيغو الصادرة طبعتها الأولى في فبراير 1960 وطبعتها الثانية فبراير 2000، نستطيع الإقرار بأنّ الأدب هو الصورة الإشعاعية التي تنقل الأحداث بتفاصيلها الدقيقة وجزئياتها التي ربما لن يقدر على رصدها سوى الأديب.

في الرواية يُخضعنا هيغو لامتحان صعب لمجريات الحياة وما يتخللها من استثناءات قد لايتفق العالم حولها، فقد استهل كتابه بمقدمة طويلة مؤلفة من أربعين صفحة للحديث عن عقوبة الإعدام وأسباب كتابة هذه الرواية، ليكتشف القارئ إنما هيغو أراد من كتابه بما معناه: أنَّ الأعمار بيد الله ، ثمَّ من أنتم أيها القضاة لتحكموا على إنسانٍ ما بالموت وعلى مسيرة حياته بكلمة (محكوم عليه) من كلفكم لتحلّوا محلَّ الخالق على الأرض وتقرّروا عنه وتبتّوا في مصائر الناس.

فيكتور هيغو الـذي اتسمت جميع أعماله بالتوغل العميق في خضمّ الحياة الفرنسية بأحيائها وبيئاتها، درس الإنسان الفرنسي وقدّمه بواقعيته في أعماله، لذا جاءت أعماله ترجمة دقيقة لعصرٍ ساد فيه البؤس والشقاء وعـاش المجتمع الفرنسي نظام طبقي صارخ الوضوح ، بحيث بإمكان الدارس ملاحظة انتماء أي فرد إلى أية طبقة بمجرد النظر إلى ملامح الوجه واليدين أو حدبة الظهر والملابس ومنطق الكلام الذي يعتبر أبلغ وسيلة للغوص في غياهب النفس البشرية.

اشتهر هيغو من خلال أعماله بأنّه كان من دعاة إلغاء عقوبة الإعدام وقد عبُر عن ذلك من خلال روايته الشهيرة(مذكرات محكوم عليه بالإعدام) موضوع الدراسة، بالإضافة إلى كونها من الروايات التي راحت تناقش المنحى الإنساني، فهي روايـة واقع وسلطة في فرنسا في تلك الحقبة من الزمن.



الرواية....

تدور أحداث الرواية حول رجل محكوم عليه بالإعدام، الملفت فيها أنَّ الراوي لم يذكر اسم السجين مع ذكر باهت يلفه الغموض لجريمته، وهي أنه متهم بجريمة قتل دون توضيح لأسباب ودوافع الجاني لارتكاب جريمته.

فإذا ما بدأنا بالعنوان فإن المتن سيتبدى لنا بأبهى أشكاله وأقربها إلى الفهم(مذكرات محكوم عليه بالإعدام) أي أن ثمّة محكوم عليه بالإعدام سيكتب مذكراته ولكن ما هي تلك المذكرات التي سيكتبها، هل سيكتب حياته قبل الجريمة؟ أم سيصف لنا حالته بينما ينتظر المقصلة في سجن بيستر؟

لكن هيغو لم يترك القارئ في حيرته إذ أنه يذكر على لسان البطل وهو السجين المحكوم عليه بالإعدام أنَّ هذه الرواية لن تكتمل وأنها ستكون ناقصة لأنه بعد أن يُقطع رأسه ستنتهي حياته، عندها لن يتمكن من كتابة شعوره، ص68(وفوق هذا فإن ما سأكتبه هكذا قد لايكون عديم النفع، فهذه المذكرات التي

تسجل آلامي ساعة فساعة، ودقيقة فدقيقة، وعذابا إثر عذاب، لو إنّي وجدت في نفسي القدرة على تدوينها حتى اللحظة التي سوف يستحيل على جثمانيا أن أتابع كتابتها، إذ أن قصة مشاعري هذه ستبقى حتما ناقصة بلا نهاية..) إذاً فإن تلك المذكرات هي خلط أوراق حياة سابقة كانت له مع ستة أسابيع عاشها بانتظار تنفيذ حكم الإعدام.

المونولوج....

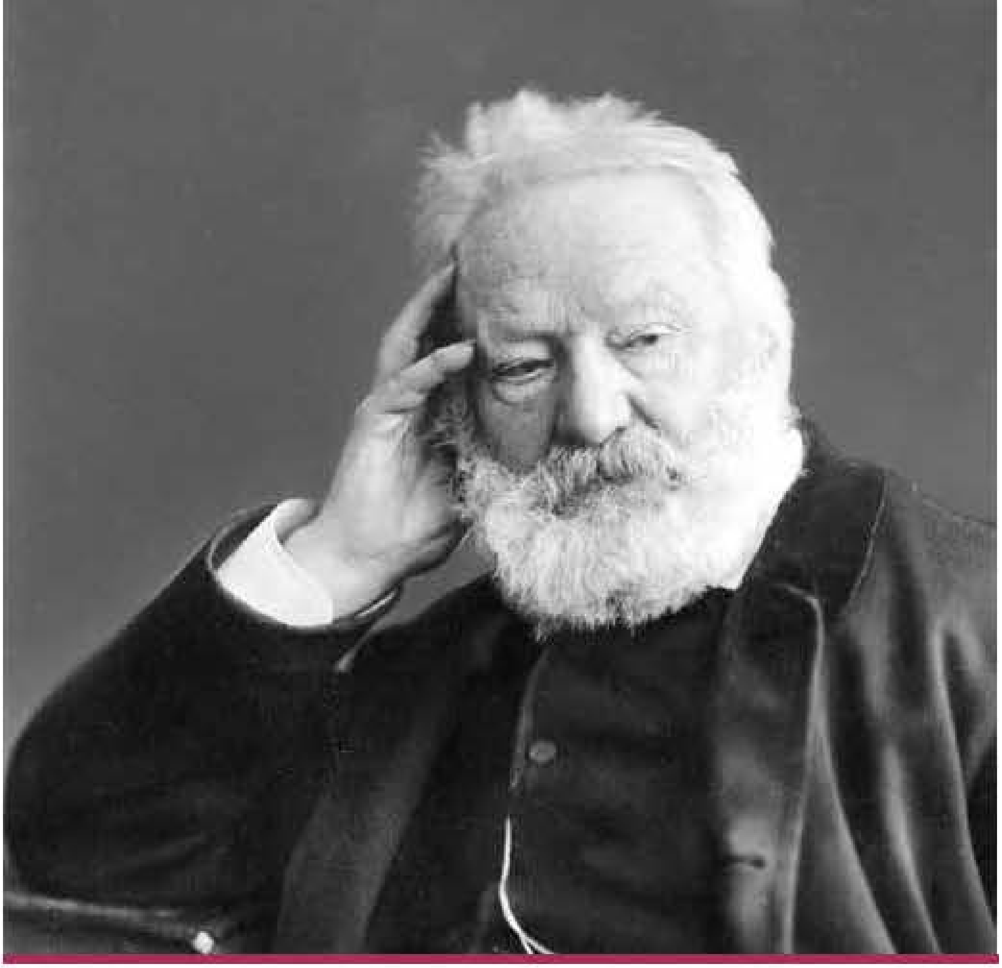
رومانسية السجين بعد إصدار الحكم عليه وحياة السجن تجعله في مواجهة نفسه، هنا نجد ثمّة تركيز من طرف هيغو على محاكاة النفس، إذ بعد إصدار الحكم يُنقل السجين إلى سجن بيستر، يعيش هناك مع فكرة الموت من خلال سجن مزدوج، فهو جسدياً حبيس أربعة جدران وبالتالي فهو سجين فكرة الموت لدرجة أنه غير قادر على التفكير بشيء آخر خارج ذاته وابنته (ماري) التي تمثل له الحياة بالنقيض مع الموت، ثمّة جدلية مستساغة بين موته بعد أسابيع قليلة وبين استمرار الحياة من خلال ابنته التي لا تزال طفلة، إذاً هل حمّل هيغو شخصية الطفلة عبئا فوق طاقتها؟

من الطبيعي أن يمنحه هذا المكان فقط التفكير بوضعه الحالي الذي يعيده إلى لحظة إصدار الحكم وهي عقوبة الإعدام، الخطاب الداخلي للمحكوم عليه قبل أسابيع من تنفيذ الحكم، حاول هيغو من خلاله إيصال صوته إلى صناع القرار ومصدّري الأحكام ليقول لهم أنه ضد عقوبة الإعدام مهما كان الجرم شنيعاً، وأن عقوبة الإعدام ليست الحل الأمثل للحد من الجريمة، لأننا بذلك نسلبه حقه في تصحيح أخطائه ولا نمنحه الوقت الكافي للاختلاء بذاته من أجل الوصول إلى مرحلة التصالح مع الذات والعودة إلى الحياة من خلال تأهيله مهما طالت مدة السجن، ص69(ترى هل وقفوا قط مرة واحدة ، واحدة فحسب عند هذه الفكرة الأليمة ليروا أنّ في هذا الإنسان الذي يقطعون رقبته ذكاءً كان قد اعتمد على الحياة، وأنّ فيه روحاً لم تكن قد تهيأت للموت بعد.)

الأمكنة فقط بمقدورها نقل مشاعر قاطنيها، ففي زنزانته يحاكي المحكوم آثاراً تركها سجناء آخرين، يتأثر بهم، يعيش حالتهم وكأنه كان معهم في تلك العتمة التي كانت بسبب انعدام النوافذ إلا فتحة مساحتها تسع بوصات مربعة تتخللها طولاً وعرضاً شبكة من الحديد، لن يصل صوته إلى الله إذما حاول الاستجداء، لن يسمع مناجاته أحد إذا قرر البكاء أو استحضر حواراً جرى بينه وبين أحد أفراد أسرته، في زنزانته وحيداً يعيد مراراً قراءة النقوش والكتابات على الجدار، يقرأ أسماء المجرمين الذين سبقوه إليها، أسماء اختلطت ببعضها، محت بعضها بعضاً، يبدو أنّ كل محكوم أراد أن يترك وراءه أثراً، ص77(يحيا الإمبراطور...عام 1824، (بابا بافون) (إلى الجمهورية بوريس)، ثمّة كتابات أخرى كتبت بالدم كانت السبب في صنع عطب ما في مكان من روح السجين، حاول هيغو في ذلك المشهد إدخالنا عبر دهليز ضيق إلى النفس البشرية الموعودة بالموت قسراً، الإنسان العارف بموعد انتهاء دورة حياته ولا يملك سوى بضعة أسابيع كما هي حال بطل الرواية، الهبوط والصعود في الكشف عن خفايا المشاعر، ربط الماضي بالحاضر عبر خيوط واهية لم يكن ليلجأ إليها لولا ذلك الفاصل القصير بين الحياة والموت، لو كان خارج السجن هل كان سيشغل فكره بالماضي ومن ثمّ هل كان سيفكر بحاضره المستند إلى الماضي وفق البنية الإجتماعية؟

يتحكم هيغو بانفعالات بطله، ففي مكان آخر يدفع به إلى الجنون من خلال مراقبة يضعه فيها في مواجهة ما يحدث مع سجناء آخرين محكوم عليهم بالأعمال الشاقة المؤبدة بينما يتم ترحيلهم من سجن بيستر، ما يشاهده السجين يوقعه في غيبوبة ما أن يستيقظ منها ويعود إليه وعيه فإن أول ما ينطق به هو أنه يفضل عقوبة الإعدام على الأعمال الشاقة لهول ما رأته عيناه لدى معاملتهم قبيل الترحيل، بالعودة إلى رسالة هيغو التي أراد إيصالها من خلال الرواية وهي أنّه ضد عقوبة الإعدام، هل يجدر بنا أن نفهم منه أنه يفضل الأعمال الشاقة المؤبدة، ألا تعمل تلك العقوبة على سلب المرء روحه وإنسانيته وكرامته وكل ما يملك مع مرور السنوات لدرجة أنه يعتبر حياً ميتاً، على الأقل في عقوبة الإعدام ينتهي الأمر خلال ثوانٍ معدودة، ولكن عقوبة الأعمال الشاقة المؤبدة تقتل المحكوم عليه كل يوم مئة ألف مرة، مع هذا الموت المجازي المتكرر، هل بمقدور المحكوم عليه العودة إلى الحياة الطبيعية، ص89(... كانت أدنى حركة يأتي بها السجين من الأمام كفيلة بأن تطيح بجمجمته كأنها قشرة عين جمل..)والكثير من المشاهد التي لن تترك مجالا للتفكير دون أن يكره المرء إنسانيته.

يتخطى مونولوجه الوضع الذي صار إليه، إلى ما تبقى لديه من أمل في النجاة وتوق إلى الحرية، ثمّة مجازفة جريئة عمل عليها هيغو حين أقحم البطل فيما هو خارج عن طاقته، السجين الذي آلت أموره إلى آخرين سيتحكّمون بتفاصيل دقيقة لما تبقّى له من حياة، هيغو أرهق السجين بالتداعيات والذاكرة، ففي السجن يتذكر الساعات التي قضاها في المستشفى، حرية جزئية تقاس بالمساحة المكانية، الزنزانة غرفة ضيقة ذات جدران صامتة لا نوافذ سوى ما تيسر فقط ليدخل الهواء ولئلا يموت اختناقا، أما في المستشفى فإنّ الغرفة كانت تفضي إلى ممر طويل بإمكانه سماع



فيكتور هيغو

صوت المرضى والأطباء والممرضات، يفصل بين المكانين هوة صغيرة من الأمل وذلك عبر التفكير بالهرب، ص97(فمنذ أن خرجت من مشفى السجن تملكتني فكرة مؤلمة، فكرة سوف تورثني الجنون! فقد خطر ببالي أني ربما استطعت الهرب لو أنهم تركوني في هذا المشفى) فكر مطولاً بالهرب، تخيل نفسه خارج السجن في الميناء يتهيأ للذهاب إلى انكلترا، لكن الحلم يتحطم مرة أخرى عندما يطالبه الشرطي بجواز سفره، ص103(إذ لا أكاد أصل إلى لونجيمو حتى يمر بي جندي من رجال البوليس ويطلب إلي أن أبرز بطاقتي الشخصية... إني هالك لامحالة).

المذكرات...

المحكوم بعدما تسوء حالته النفسية باقتراب الموعد يقرِّر كتابة مذكراته فيما تبقى له من الأيام..

هيغو يدفع بالسجين إلى الاستسلام عبر التحايل على الوقت، وهذه وثيقة أخرى يقدمها للعالم، تتضمن ما تؤول إليه أحوال المحكوم عليه بالموت قسراً، ص67(لماذا لا أكتب مادامت لدي أدوات الكتابة، ولكن ماذا أكتب وأنا سجين بين أربعة جدران ضخمة من الحجر العاري البارد الحزين... فهل سيكون لدي ما أقوله وأنا الذي صرت إنسان لا داعي لوجوده في هذا العالم؟)، ص68 (من جهة أخرى فإن الوسيلة الوحيدة التي أستطيع أن أخفف بعض الشيء من آلام هذه الهواجس هي أن ألاحظها ثم أصفها، فهذا خليق بأن يسري عني بعض التسرية).

كتابته لذكرياته كان لينسى حاضره من ناحية ومن ناحية أخرى تمنى لو أن تكون درساً لأولئك الذين يصدرون هذا الحكم، ص69 (قد تجعلهم قراءة هذه المذكرات أقل تسرعاً، وتحملهم على شيء من التروي في المستقبل عندما يكون الأمر متعلقا بإسقاط رأس يفكر، رأس إنسان فيما يسمونه ميزان العدالة...)

استعرض ذكريات طفولته وشبابه، وقف مطولاً على ذكرى بيبا الشابة الأندلسية التي قال بأنها كانت حبه ذات صيف، ص151 (ولكني لم أكن حزينا، إن الجنة كانت في قلبي، لسوف أذكر هذه الأمسية مدى حياتي...) تذكُّره لبيبا تخللها ذكرى جريمته البشعة التي كانت السبب في مكانه الحالي وقد كان شديد الندم، ص151 (في هذه اللحظة الحرجة بينما كنت أتأمل ذكرياتي، وجدت جريمتي فيها بشعة للغاية للمرة الثانية، ولكني أتمنى كذلك أن أندم أكثر من ذي قبل)

يتذكر أيضا اليوم الذي ذهب فيه لرؤية أبراج كنيسة روتردام،



كل ما يرد من ذكريات تشرح بطريقة أو بأخرى تمسُّكه بالحياة وندمه على جريمته، إنَّها جدلية الحياة والموت، أكثر المظاهر تعارضاً، يركِّز هيغو على وصف حالته إزاء الموت مرة ومرة أخرى إزاء الحياة، الحالة التي تضمنت معاني الاحتضار الذي دام ستة أسابيع، الحشرجة التي دامت يوما بأكمله قبيل الإعدام، آلام الرأس والكلية، كل ذلك كان شعورا سابقاً بالموت السريري، عمليا إنَّ المحكوم عليه بالإعدام يموت منذ لحظة النطق بالحكم وما يأتي بعد ذلك يكون وقتا ضائعاً، إنهَّا حالة اللاجدوى والعبث في قاموس الحياة، ص155(يقولون أن المقصلة لاشيء، وإن المرء لا يتألم، إنها نهاية حلوة وان الموت بهذه الطريقة يكون مختصرا بسيطاً) حتى في انتظاره للموت يتمنى لنفسه عدم الألم، وهذا ما يثبت من ناحية نفسية تمسك المرء بالحياة حتى في أقسى لحظاته.

لن يكمل مذكراته، هذا المشهد مهم جداً في استعطاف الرأي العام حول عقوبة الإعدام، إذ من الطبيعي أن لا يفكر أي إنسان بحياة أو بمشاعر الناس المحكوم عليهم بالموت، ولكن هيغو يتدارك ذلك بمشهد مثير عبر مونولوج عميق، عندما يضيق الوقت من ناحية ومن ناحية أخرى بعد ذهاب ابنته ماري التي لم تتعرف عليه وقد استدعوها لزيارته قبيل الإعدام بساعة واحدة، الوقت لن يكفيه لكتابة بضع صفحات أخرى يخاطب فيها ابنته، ص170 (يجب أن تعرف ماري قصتي مني وأن تعرف السبب في أنَّ الاسم الذي أتركه لها يقطر دماً) ثمَّة ندم نقرأه في الكلام وإصرار على كتابة قصته التي هي عبارة عن تداعيات ومونولوج.

الكاتب يحرف مسار الرواية بدفع السجين إلى طلب العفو من القاضي، ومطالبه تأجيل الحكم لخمسة دقائق فقط لربمَّا يصل كتاب العفو عنه، علما أنَّه لم يرد في الرواية إنَّ السجين قد قام بتقديم طلب العفو، إذا ثمة رغبة يحاول تداركها للعودة إلى الحياة من خلال خطاب عفو لا نعلم عنه شيئاً.

خطاب العفو لايصل ومن ثمَّ يساق إلى المقصلة، ليظل باب الاحتمالات مفتوحا أمام القراء الذين قد يتكهن بعضهم بوصوله وآخرين الذين سيجدون أنَّ العفو غير مدرج في قانون العقوبات في تلك المرحلة وأنَّ الحكم الصادر سيتم تنفيذه.

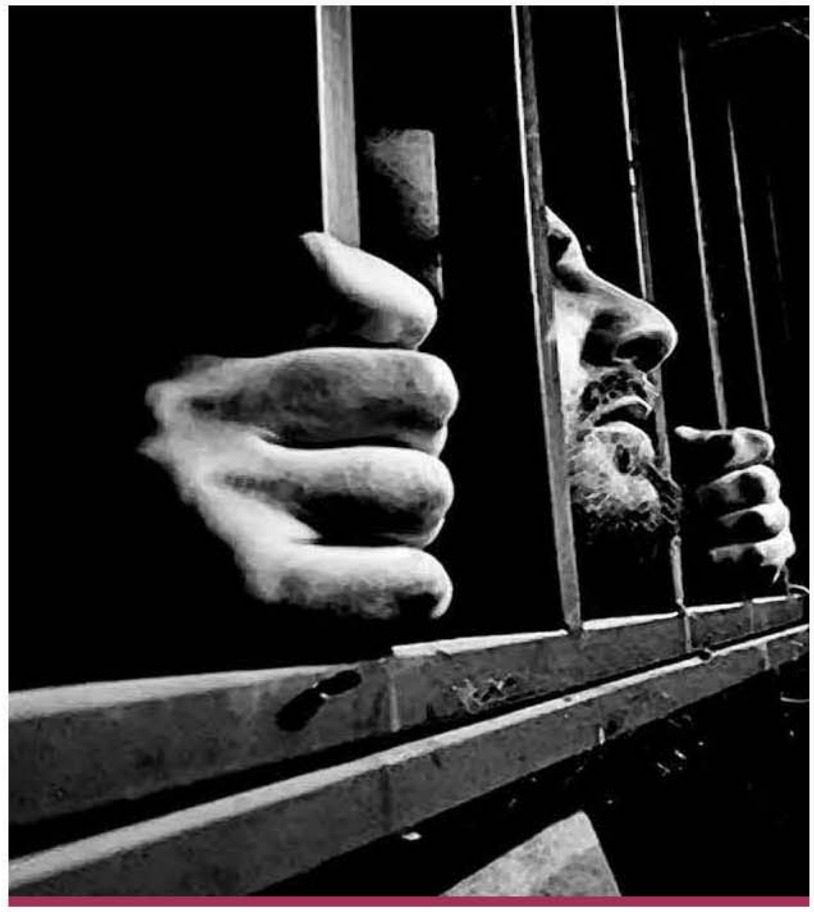
تحريك الرأي العام واستدراجه إلى التعاطف مع المحكوم عليه كانت وسيلة هيغو لإعلان ثورة ضد الحكم الجائر من منظوره، من خلال عدة أسئلة اعتبر الإجابة عنها كاستبيان لمعرفة نسبة المؤيدين من المعارضين لاستخلاص نتيجة ترجح كفة الميزان لصالح النسبة الأعلى: هل تضع عقوبة الإعدام حداً للجريمة، ثمَّ هل تحقق العدالة للضحايا أم أنَّها انتقام من الجاني إزاء مشاعر ذوي الضحية، وهل من طريقة ذات بعد إنساني لتنفيذ الحكم غير المقصلة؟ أسئلة لاتزال معلَّقة برسم الإجابة عنها....

الشخصيات...

اتساع مساحة الرواية يسمح للكاتب بتحريك العديد من الشخصيات على رقعته، ولكن تظل الشخصية الأساسية أو بطل الرواية هو الحامل الأساسي.

في رواية مذكرات محكوم عليه بالإعدام كانت شخصية السجين هي الشخصية الأساسية التي أراد منها هيغو إيصال رسالته، اعتمد عليها كلياً، ربما يكون قد أرهقها ولكن في رواية مثل الرواية موضوع الدراسة لابد من أن تتحمل تلك الشخصية ذلك العبء لأنَّها محور الفكرة ومن خلاله يطرح المؤلف أفكاره ورؤاه بالرغم من كون تلك الشخصية قلقة ومتأرجحة بين العديد من السمات.

السجين في الماضي كان رجلا كأي رجل آخر، كانت لديه في كل يوم فكرة وأحلام وثمة عائلة صغيرة مؤلفة من زوجة وابنة ذي ثلاثة أعوام، بمعنى أدق فإنَّه قبل ارتكاب الجريمة كان يعيش حياة مليئة بالنزوات والتصورات وكان رأسه عامراً بالفتيات الشابات وبملابس المطارنة البديعة وبالمعارك الرابحة، ثم بجرة قلم كما يقال انقلبت تلك المرحلة رأساً على عقب وتحوَّل ذاك الرجل المفعم بالرجولة إلى أسير مكبل بالحديد في زنزانة، فاقد للحرية التي كان يتغنى



بها، ليس لديه سوى يقين واحد وهو أنّه محكوم عليه بالإعدام وأن موته وشيك جداً، ص48(نفسي سجينة في فكرة مروعة دامية لا ترحم أو لم يعد لدي سوى فكرة واحدة ، سوى اقتناع واحد ويقين واحد: إني محكوم علي بالإعدام) اعتمد هيغو في المرحلتين على رسم ملامح هذه الشخصية والفاصل بينهما هي الجريمة التي ارتكبها، ص49(فتحت عيني وانتفضت مذعوراً لأجد نفسي جالساً على القش! وفي تلك اللحظة رأيت من خلال النافذة الضيقة المرتفعة في زنزانتي منطقة السماء الوحيدة التي كان يمكنني أن أراها من بعيد...).

الكاهن: شيخ أشيب الشعر يرتدي ردنجوتا قاتم اللون، تحت الردنجوت يرتدي ثيابا بيضاء ناصعة، كان قسيسا ولكنه لم يكن واعظ السجن، لكن بطبيعة الحال فكل قسيس هو واعظ بطريقة أو بأخرى، جعل هيغو ملامح الرجل تنطق بصفات القس الورع من علامات الطيبة والاحترام والكرم، ص138(كان في الواقع رجلاً ممتازاً وكريماً فقد رأيته هذا الصباح يفرغ مافي جيبه في أيدي السجناء)

بالرغم من تلك الصفات فإن السجين لا يتأثر بكلامه ولم يشعر بما يصدر من القلب إلى القلب حياله، مجرد وعظ وجداني وتمجيد ديني، ذلك ليس بالأمر المبالغ فيه لأن معظم من تبنى ذلك المنحى الديني يلجأ إلى حفظ التراتيل والدروس بشكل آلي، بحيث أنّ تلاوة تلك الدروس وعملية الوعظ والإرشاد تتحول إلى عمل يعيش منه، ولأنّه يرافق كثيرا المحكومين عليهم إلى الموت فإنه يفقد شيئاً فشيئاً خاصية الشعور بالآخر ولا يتأثر لمرأى الرؤوس المتدحرجة من المقصلة، ولكن هل كان لهيغو غاية في جعل تلك الشخصية في المرتبة الثانية من شخصيات الرواية؟ ربّما الأمر عائد إلى الحقبة التي كانت فيها الأديان متحكمة بالمجتمعات والأنظمة الشمولية اتخذتها شماعة لتمرير مشاريعها الاستبدادية، ولن ننسى بأنه كان ولايزال للأديان دور كبير في بثّ الطمأنينة والسلام، خاصة بالنسبة لأولئك الذين باتت حياتهم قاب قوسين أو أدنى من الموت ، فكان توظيف أحد رجال الدين لمرافقة المحكوم عليهم بالموت بمثابة مواساة لهم، فيملك عليهم زمام أنفسهم وتنتقل إليهم قوة الإيمان ليمضوا إلى حتفهم برضى.

ماري: الطفلة ذي العوام الثلاثة، ابنته التي لم يلتقي بها منذ عام تقريباً، ذاكرة الأطفال اللينة كالعجين تمنحهم حرية الاحتفاظ بما يتم تلقينه لهم، بعد أن يدخل البطل السجن تعمل والدة ماري على زرع فكرة موت الأب في ذهن الطفلة الصغيرة التي لاتملك إلا أن تصدق، علماً إنها الوحيدة التي كان السجين يعوّل عليها ويتمنى فقط لو تتذكره، لكن للأسف كل ذلك يتحطم لدى اللقاء، فإن ماري لا تتذكر والدها، الرجل الذي تغير شكله، ص165(لقد نسيتني، نسيت وجهي كلامي ولهجتي، ثم ... من ذا الذي يستطيع أن يعرفني وأنا بهذه اللحية وبهذه الثياب...أهكذا محيت سريعاً من هذه الذاكرة، وهي الذاكرة الوحيدة التي كنت أودُّ أن أعيش فيها، أبمثل هذه السرعة لم اعد أباً..) ما الذي دفع بهيغو إلى جعل شخصية ماري الطفلة بالرغم من عدم ذكرها كثيراً في الرواية إلى أن تحتل تلك المرتبة من الأهمية لولا أنه اتكأ عليها كحامل لذاكرة السجين، مع أنها تخذله في النهاية، فهي لا تتذكر الرجل مطلقاً، إذا المحكوم عليه بالإعدام سيختفي من الوجود هو وكل ما كان له بمجرد أن يتدحرج رأسه بفعل المقصلة، فلاداعي لأن يرهق أمثاله أنفسهم في كتابة المذكرات، هل هذا ما أراد هيغو قوله للعالم..؟

رواية مذكرات محكوم عليه بالإعدام من الكتب الهامة التي أفصحت عن فكرة كاتبها لدى قراءتها، والذي أراد قوله فيها أنه في كتابه ليس بصدد الدفاع عن مجرم بعينه أو عن متهم يتخيره الكاتب، فمثل هذا الدفاع أمره ميسور دائما وهو يتغير تبعاً للظروف، الكتابة هي مرافعة عامة وأبدية عن المتهمين جميعاً في الحاضر وفي المستقبل، إنَّه حجر الزاوية في الحق الإنساني الذي يبسطه الكاتب ويدافع عنه أمام المجتمع الذي يمثل أعلى أشكال محكمة النقض ، مستهدفا حماية حقه في الاستئناف الذي غالبا ما يرفض في قضايا الإجرام.



بغداد..

بين رحيل قسري.. وعودة اختيارية



سعاد الجزائري

الغياب عن المكان الأول قسرًا لا يشبه أي غياب آخر، فعندما تغادر بيتك، محلتك، مدينتك وبالتالي وطنك، فإنك غادرت مرتع الطفولة، ومكان شقاوة الصبا، ومنبع الحب الأول، وربما مكان تشكل نواة تفكيرك، والانتماء الإنساني، ففي المكان االأول يتشكل أساس الحياة، وحينما تغادر هذا المكان، تشعر وكأنك عائم في فضاء غريب، لأن أساسك بات بعيدًا..

غادرت بغداد التي نشأت فيها، ولها أدين بكل ما أمتلكه من علم ومعرفة وثقافة وحب للوطن بمعناه الشمولي، لأنها المدينة التي سجلت حضورها الراقي في التاريخ والعلم والثقافة، وأقر بأهمية هذه المدينة تاريخيًا، جغرافيًا، عمرانيًا وثقافيًا حتى ألد اعدائها، بل وحتى غزاتها، وكيف ينسى جمالها ومحيطها الذي تلفه بساتين النخيل، هذه الصورة لم تغِب عن ذهني ابدًا، رغم طول سنوات البعد عنها.







غادرتها يوم 1978/5/2، كان المفترض أن تكون رحلتي شهرا واحـدا فقط، لكن الزمن والسياسة قلبت كل المعايير السياسية والإنسانية، فطال الغياب لحين عودتي الاولى عام 2004، مدة ستة وعشرين عامًا.

يوم فراقي لها، تغطت المدينة بعباءة ليلها؛ ليل غريب بسواده وصمته، الكل ينام بهدوء وقد أطفأت الأضـواء عدا بعض النوافذ المتوزعة هنا وهناك.. نافذة واحـدة، كانت ستارتها نصف مغلقة، وظـلال شخصين تظهر وتختفي خلف زجاجها الذي كان يرتعش عليه لمعان الإضـاءة الخافتة، التي تشبه ارتجاف القلوب الخائفة داخل الغرفة..

رغم القهر السياسي والفكري، لكن بغداد كانت عامرة تزهو بشوارعها المبلطة النظيفة، تتفاخر ببيوتها الأنيقة، تزدحم بمسارحها ودور السينما التي شاهدنا فيها أجمل الأفلام، ليل بغداد عامر بغنائه، وبصوت مياه دجلة الذي يمتزج مع حنين الموسيقى العراقية في شـارع ابو نـؤاس المتمدد على ضفاف دجلة، وتغص مقاهي هـذا الشارع بالعوائل العراقية التي كانت تبقى حتى وقت متأخر ليلًا..

بغداد.. مدينة اختلطت جامعاتها بطلبة من كل الدول العربية؛ فالكثير من الذين التقيتهم في غربتي، قالوا: «تلقينا تعليمنا في بغداد»، ويتذكرونها بحب مع ابتسامة تعلو وجوههم، ويشوبهم حنين لأيامها، ولروعة المدينة، ثم ينتهي حديثهم بحسرة عـلى مـا حـلَّ بتلك العروس..

تلك المدينة لا تكفيها الساعات الأربع والعشرون لتحضر فعالياتها الثقافية ونشاطاتها الفنية والاجتماعية، مدينة لا تهدأ ليلًا ولا نهارًا.

هـي كـتـاب مـفـتـوحـة صفحاته ومعلوماته تزداد بكل لحظة، فيتثقف فيها الإنسان حتى وإن لم يقرأ، لهذا قالوا: «مصر تكتب، وبـيروت تطبع والعراق



يقرأ»..لان الثقافة تجدها في كل زاوية من زوايا تلك المدينة..

يوم غادرتها كان الخوف يلف الأجواء التي تبدأ من النافذة، متجهة نحو عمق الغرفة، وكلمات الخوف تجوب المكان، وتفر مذعورة عندما تصل إلى الزجاج؛ فالعيون المتربصة بين طيات الظلمة، تنتظر اصطياد الحرف أو الكلمة أو غلق الفم الذي أراد أن يقول شيئًا، لكن الخوف أغلقه..

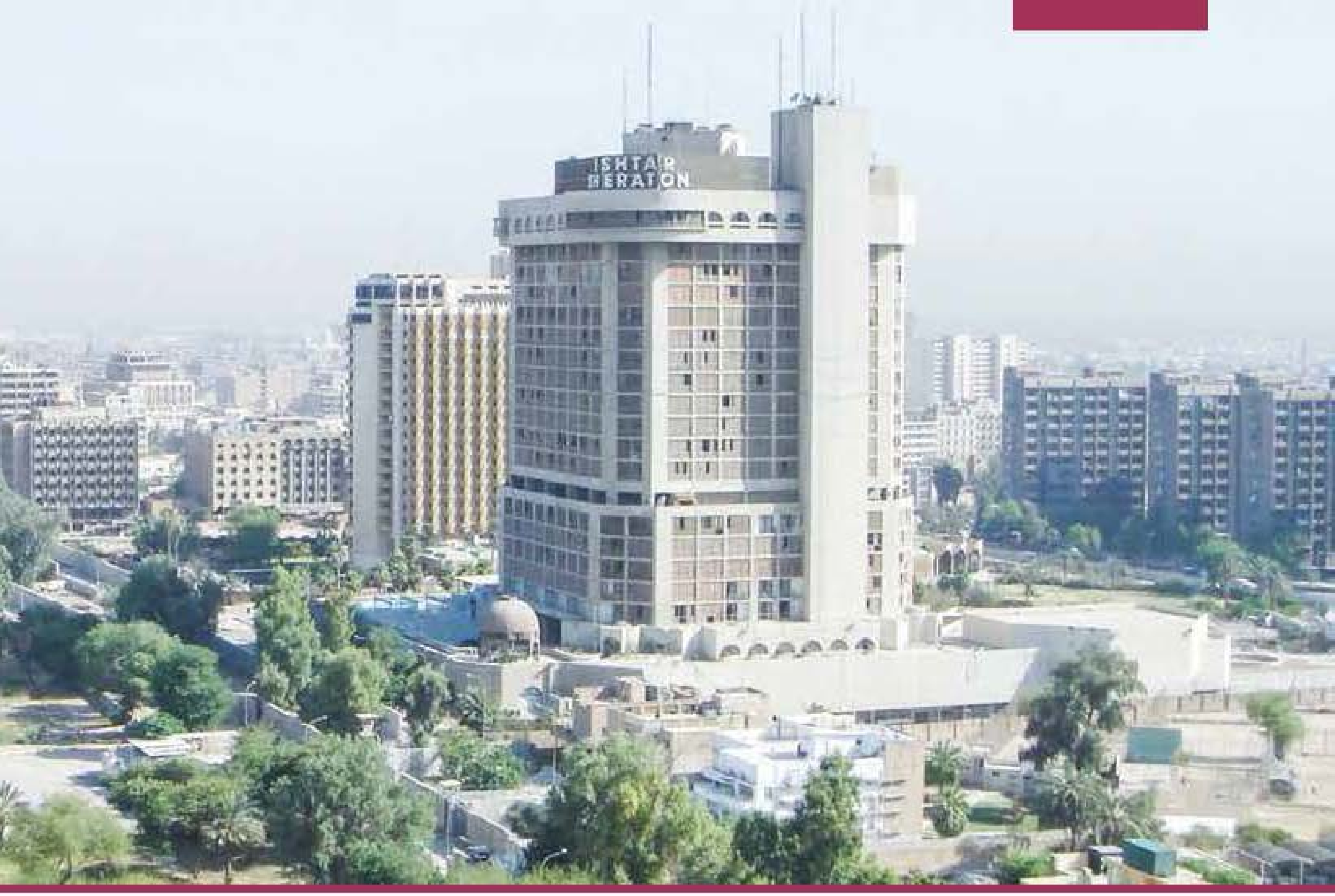
يوم غادرتها شعرت وكأني غادرت كل الأشياء، تركت فيها سكوني واستقراري، وظلت صورها معي في محطات غربتي ووحشتي، أطلقت اسمها على كل المدن التي عشت فيها: صوفيا، بيروت، براغ.. ولندن.

في ثمانينات القرن الماضي بدأت الحرب مع إيران، وتدريجيًا حلّت رايات الحداد على قتلى الحرب بديلًا عن إعلانات الأمسيات الثقافية والفنية، وأطفأت الإنارة التي كانت تتراقص اشعتها فرحة على أبـواب المطاعم، أو واجهات دور السينما.

اختفت الموسيقى التي تتعانق مع صـوت مياه دجلة، وحـل بديلًا عنها صوت عويل النساء على قتلاهن، اختفى غزل القراءات الشعرية وأغاني الأماسي الدافئة، وصار شعر النواح هو الذي يعشقه حزن الناس.

تدريجيًا.. بدأت المدينة تفقد بريقها، لأن الحرب استنزفت أموال الدولة، بل زحفت إلى خزانات النساء وبدأت حملة التبرع بحلي النساء لتمويل الحروب ليقتل أبناؤهن بسعر بيع القلائد والأساور والأقراط التي لبسنها في عرسهن وخبأنها لعرس بناتهن، اللواتي ترملن حتى قبل أن يكتمل زفافهن.

تغيرت بغداد، أكثر وأكثر عندما فرض الحصار على البلد مدة ثلاثة عشر عامًا، فباع الناس أبواب وشبابيك بيوتهم، وباع المثقف كتبه على رصيف الفقر. تدنى مستوى الرواتب لدرجة ان راتب موظف



متوسط الدخل لا يكفي لشراء طبق بيض، والكثير من أطفال تلك المرحلة لم ير الفاكهة أو يعرف شكل الموز إلا عبر الصور في المجلات، أما الشوكولاتة، فإنها أقرب للحلم غير القابل للتحقيق..

كنت أرى جوع مدينتي وحلمي المنتظر عبر شاشات التليفزيونات الأوروبية، ولا أستطيع أن أصدق أن بغداد البراقة أصبحت بهذه العتمة، وكنت أعزو سوداوية هذه الصور إلى أن الإعلام لا يلتقط إلا الزوايا التي يريدها، أو التي تلبي توجهات تلك القناة أو الأخرى، واعتقدت أن جمال بغداد مخفي في مكان ما خلف تلك اللقطات، فأعود لتنشيط صورها التي أنقلها معي أينما حللت، واستحضرها من الخطوط الخلفية لذاكرتي إلى الخطوط الأمامية، أعيد صورها الأنيقة، وبشرها الذين يسيرون بأناقة مفرطة؛ سيداتها اللواتي يسرن بكعوبهن العالية، وحقائب اليد التي تتدلى على سواعد نظيفة.

نساء بغداد يتحركن بخفة راقصات الباليه، وكأن أقدامهن لا تمس الأرض..

أفزع عندما تنقل شاشات التليفزيون مشاهد لبغداد، وتستعرض رجالها (بالدشداشة) التي قبل أن أغادرها لم نكن نراها إلا نادرًا، لكنها أصبحت الزي السائد، كما اختفت وجوه الرجال الحليقة، وحلّت مكانها وجوه حائرة عتمة، لا ملامح فيها إلا الحزن، يسير الرجل ببطء شديد وكأنه يحمل أطنانًا من الحديد أو الأصح من الهموم التي جردته من أناقته وحيويته، ومن فرحه، ولسوء الوضع المادي، فقد استبدل الكثيرون الطقم الرجالي الأنيق بالدشداشة، لرخص ثمنها..

كما اختفت تدريجيًا أناقة نساء بغداد وتراجع جمالهن، وساد ما يسمى بالحجاب المستورد، وهو عبارة عن جبة طويلة وغطاء للرأس، لأن الحجاب العراقي يختلف عنه، حيث تلبس المحجبات سابقًا ما يسمى بـ «العباية»، وإن أرادت تغطية وجهها، أستخدمت في سنوات بعيدة ما يسمى بـ «البوشي»، وهي قطعة شفافة سوداء توضع على



كامل الوجه، التي انحسر ارتداؤها إلا في مناطق محدودة جدًا، وظهر بعدها النقاب الـذي لم يكن ضمن الحجاب العراقي أبدًا.

اختفت الكعوب العالية، ولم نعد نرَ الحقائب المتدلية من سواعدهن النظيفة، وحتى حركتهن الخفيفة التي تشبه حركة راقصة البالية اختفت وصرن يركضن مستعجلات بحثًا عن لقمة العيش، أو يركضن وراء نعش الابن الذي راح شهيدًا في حرب اختلفت عليها الأنظمة ودفع هو روحه ثمنًا لخبث الساسة والرؤوساء.

تحجبت الكثير من النساء، ليس لقناعتهن بهذا الـزي، وأنمـا بسبب الحصار، فلم يعد الوضع المادي يسمح بشراء ملابس أو صبغ الشعر، أو الذهاب إلى الحلاق لتصفيف الشعر، بل اختفت حتى المساحيق من وجوههن، واختصارًا للتكاليف تغطت نساء مدينتي بالجبة وبشال ملقى بإهمال على رؤوس اتعبتها الحروب والجوع والقهر.

والعراق الذي كان يقرأ، باع الناس كتبهم ليأكلوا لقمتهم، وانتقل الهم الثقافي من أولويته ليحل محله هم توفير لقمة عيش العائلة، كما أصبح التفكير في أناقة المظهر شيء معيب ومخجل ذكره..

أغلقت أبواب المسارح، وأطفأت الإنارة الباهرة من الواجهات الثقافية، وبدأ الظلام يزحف من الأزقة إلى الشوارع الرئيسية في المدينة، ولم يعد هناك من يهتم بنظافة المدينة أو جمالها، لان الكل منشغل إما بالحرب أو بالحصار وبجوعه.

تغيرت عاصمة الرشيد، وبـدأ الكل يفقد رشده بعدما حوصرت بغداد داخليًا وخارجيًا، عندما قررت السياسة الخارجية أن العراق لم يعد يريح كل من يجاوره، أو حتى عن بعد، فتحالفت الدول لضرب النظام القائم، والحقيقة ضرب العراق بأكمله، وفي قلبه بغداد؛ فالخراب الذي جلبه الحصار أجهزت غارات حرب 2003 على ما تبقى من لمحات جمالية لهذه المدينة، وتفرج العالم بأسره على حرق بغداد وتدميرها ، ومع كل غارة جوية، أو قصف، كانت آلات الحرب تقتلع من ذاكرتي صورة خزنتها في قلبي ليوم عودتي إلى مدينتي، إلى حلمي الأزلي.

بعد ستة وعشرين عامًا، عدت إليها، كما غادرتها، تحت عباءة الليل ايضًا، خرجت من عمان بسيارة أجرة، حيث لم تكن في عام 2004 رحلات جوية من عمان إلى العراق، وليس من خيار أمامنا إلا الطريق البري الذي تحفه المخاطر، وقد فقد أثر الكثير من الناس في هذا الطريق، حيث سلبت أموالهم وتمت تصفيتهم، كانت مغامرة لا توصف، لكني قررت أن أخوضها، بعدها شعرت وكأني أتفرج على هذا الدمار عبر شاشة، كأي انسان غريب لا علاقة له بهذا المكان، كنت اقول: أريد أن أكون داخل إطار الصورة وليس خارجه، ولهذا عدت، رغم كل المخاطر التي تعرضنا لها خلال رحلة العودة..

نصحنا السائق بأن نغادر عمّان ليلًا كي نصل المناطق الخطرة، بعد عبور الحدود

العراقية فجرًا، حيث يكون قطاعو الطرق قد انسحبوا، وهذا ما حدث لي..

دخلت بغداد فجر 2004/3/8، يصادف هذا التاريخ اليوم العالمي للمرأة، وكان لا بد أن أتذكر أني كنت أقدم باقة ورد لأمي في مثل هذا اليوم، وعندما غادرت صار أخي هو الذي يتولى ذلك بدلًا عني، لكنه قتل في الحرب العراقية الإيرانية، فصارت أختي تقدمها، لكنها اصيبت بالسرطان بعد إشعاعات الحرب مع الكويت، وتوفيت، ثم رحلت والدتي، وذبلت بعدها كل باقات الزهور..

دخلت بغداد فجرًا، مازالت سحب دخان الحرب عالقة في هواء المدينة، المكان غريب موحش، لم أستطع التعرف على أي شارع، أو جسر مررت به، لا لون في المدينة إلا لون التراب، وهنا حضرني بيت المتنبي:

«ما كُنتُ أَحسَبُ قَبلَ دَفنِكَ في الثَرى
أَنَّ الكَواكِبَ في التُرابِ تَغورُ»

ولو أن البيت الشعري يقصد به الموت، إلا أنه حضرني وأنا أرى بغداد التي بدت لي وكأنها مغطاة بالتراب، وحتى لون أوراق الأشجار تحول إلى رمادي وليس أخضر، كنت أبحث عن بغداد في الشوارع والجسور والساحات التي تغيرت ملامحها؛ وأتساءل: هل شاخت مثلي؟ هل خط الشيب سماء مدينة السلام التي بات هذا الاسم أبعد الاسماء عنها، لأنها لم تعرف السلام منذ نهاية سبعينات القرن الماضي وحتى اليوم.

سارت السيارة لمسافات طويلة ولم أتعرف على أي مكان فيها. فقدت في تلك اللحظات كل الصور التي خبأتها

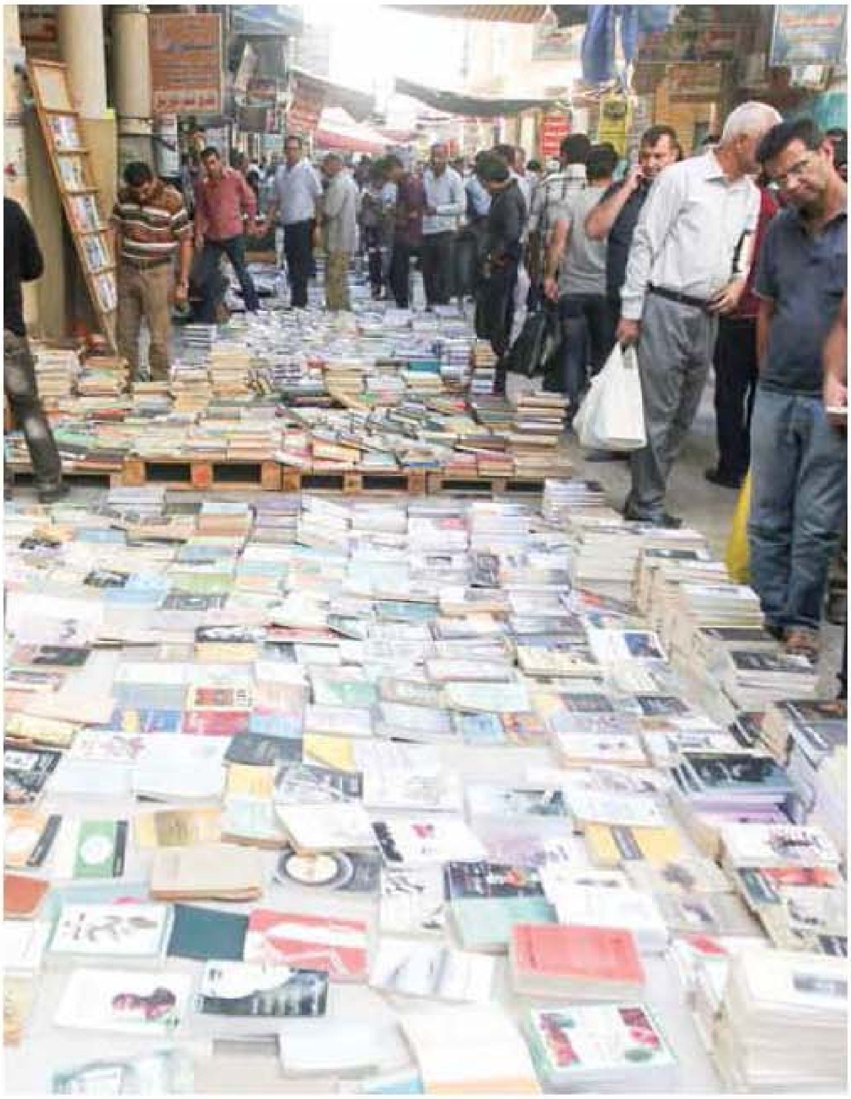


في ذاكرتي طوال فترة الاغتراب، ضاعت حدود مدينة الحلم، وضاعت معها حدودي.

فجأة شعرت وكأنني أحتضر، وانتابتني نوبة بكاء هستيرية، هل كنت أبكي ضياعي.. أم ضياع حلم عودتي؟

بقيت أشهراً أبحث عن معالم مدينة ضائعة؛ تهت في الشوارع والساحات بحثًا عن دور السينما أو مسارحها: «مسرح بغداد» كنا نصطف طابورًا طويلًا كي نحصل على مقعد للأسبوع المقبل، أو الذي يليه، لمشاهدة عرض مسرحي.

عندما زرت قاعة هذا المسرح وجدت أن لا باب له، وعندما سألت سكان المنطقة قالوا: «لقد بنينا جدارًا على الباب، لأن المكان تحول إلى مسرح للجرائم، يخطفون الناس ونسمع صراخهم بالليل وخلال النهار.. وقرر سكان المنطقة حفاظًا على أمنهم إلغاء باب المسرح الذي أصبح جدارًا لا منفذ للدخول إليه إلا عبر سطح



الجيران»، وهذا ما فعلته، فرأيت الخراب الحقيقي، وتداخلت أصوات العروض المسرحية التي شاهدتها هناك وناهدة الرماح تصرخ: (عرس بالظلمة ما يصير)*، تداخل صوتها مع أصوات المخطوفين الذين توزعت ملابسهم الممزقة هنا وهناك، هذا المشهد المرعب سيلاحقني طوال حياتي..

بقيت لسنوات بعد عودتي إلى العراق أبحث عن أي أثر تركته هناك، ولم أجد إلا الدروب التي تقودني من متاهة إلى ضياع أكبر، وخاصة عندما انتشرت مجموعات أطلقت على نفسها، أو أطلقوا عليها «عصابات منظمة» والحقيقة أنها تشكيلات سياسية خارجية وداخلية، تحارب بعضها بحراب أدواتها أرواح البشر، فتمت تصفية العلماء، الأطباء، أساتذة الجامعات، الأدباء، ثم توسعت رقعة نشاطهم فبدأوا في خطف الأغنياء والمطالبة بفدية لإعادتهم، ولم يعد أحياء إلا قلة نادرة، فقد تمت تصفية أغلبهم.

تحولت بغداد في سنوات ما بعد 2003 وحتى أواخر 2009 إلى مرتع لكل أنواع القتل والتنكيل، ليس لمن له علاقة بالسياسة فحسب وإنما لكل إنسان أحب هذا الوطن..إضافة إلى التفجيرات والعصابات الإرهابية التي كانت تأتي من الجوار ومن الاحزاب الحاكمة أيضًا..

لكن بغداد عصية على الركوع، وعنها قال الشاعر مصطفى جمال الدين هذه الأبيات التي تليق بوجعها وعظمتها والتي جسدت قسوة الأعصر عليها:

«بغداد ما اشتبكت عليكِ الأعصرُ
إلا ذوت ووريق عمرك أخضرُ
مرّت بك الدنيا وصبحك مشمسٌ
ودجت عليك ووجه ليلك مقمرُ
وقست عليك الحادثات فراعها
أن احتمالك من أذاها أكبرُ

فئة قليلة لم تدرك أبدًا استثنائية تلك المدينة، فلطّخت شرفها في العار، ودنست تربتها، وانتهكت عرضها وحرمتها، فئة جبلت من طين ملوث، لا قيمة إنسانية أو خلقية فيهم، فئة جاءتنا بعبارة «سقطت بغداد» والحقيقة هم أسقطوها، إنهم سقط المتاع، ورثة هولاكو، دمروا عظمة مدينة شغلت الأكابر على مر التاريخ، بعدما نهبوها، وحطموا على عتباتها أحلامنا التي ستنهض من جديد وتنهض معها بغداد لتبقى كما اسموها «مدينة السلام»..

الرحيل القسري 1978 عرفت أن طريق الغربة وعر وصعب ومجهول الهوية، وطريق العودة مربك ومحير ومجهول الهوية أيضًا.. ومع ذلك عدت..



نوزت شمدين

٣٦٠ معلمًا تاريخيًّا ودينيًّا دمرها «داعش» في الموصل



تُشير إحصائيات الخراب الذي خلّفته سيطرة تنظيم "داعش" على محافظة نينوى ومركزها مدينة الموصل (400 كم شمال بغداد) في يونيو 2014، وحرب تحريرها منه في يوليو 2017، إلى تدمير (360) موقعًا أثريًا، وسرقة آلاف القطع الأثرية من متحف المدينة الحضاري، ونحو (1500) موقع أثري غير مستظهر، موزعة في أنحاء نينوى.

بدأ مسلسل تدمير الآثار بعد أسابيع قليلة من سيطرة عناصر التنظيم على مدينة الموصل، وتحديدًا يوم 24 يوليو، عندما فجّروا -بشكل احتفالي- مبنى جامع ومرقد النبي "يونس"، بذريعة ظاهرها عقائدي تشير إلى تحريم ضم الجوامع والمساجد للقبور. وكانت تلك هي البداية فقط.

تدمير (360) معلمًا دينيًا وأثريًا

بحسب "أبو بكر كنعان"، مدير الوقف السني في نينوى، فإن (300) معلم ديني أثري دُمرت من قِبَل التنظيم، أبرزها بعد جامع النبي "يونس"، جوامع الأنبياء "شيت" و"جرجيس" و"دانيال"، وكذلك الجامع النوري، ومرقد "ابن كثير"، أو ما يُعرف في الموصل بـ"قبر البنت".

وأشار "كنعان" إلى أن دائرته وضعت حجر الأساس لإعادة إعمار جامع النبي "يونس"، لكنّ السيولة المالية تقف حائلًا أمام بنائه على المدى القريب، وهذا ينطبق على باقي المواقع الأثرية.

وكان التنظيم خلال فترة حكمه لنينوى قد شكّل لجانًا متخصصة لفرز الجوامع والمساجد التي تحوي قبورًا لشخصيات دينية وتاريخية، فضلًا عن مزارات ومقامات ومراقد تم تفجيرها أو جرفها بالكامل، وهو ما وصفه ناشطون ومعنيون بشؤون التراث باستهداف التنظيم لتاريخ الموصل، قبل أن يتسبب في مقتل الآلاف من سكانها، ويدمرها عمرانيًا لاحقًا.

وأكدوا أن شعارات التدمير العقائدية كانت مجرد أغطية لعمليات نهب لممتلكات تلك المواقع، إذ إنهم كانوا يحيطونها بحراسة مشددة بعد تفجير كل منها، ويمنعون الناس من





الاقتراب منها لأيام عدة.

وفي شهر أبريل 2015 نشر التنظيم مقطع فيديو يُظهر عناصره في مدينة النمرود الأثرية (30 كم جنوب شرق الموصل) وهم يكسّرون رؤوس ثيران مجنّحة ومنحوتات تعود للعصر الآشوري، مستخدمين مناشير ومثاقب كهربائية ومطارق هدم. وبعدها عمدوا إلى تفخيخ الموقع الذي كان عاصمة للدولة الآشورية قرابة قرن ونصف القرن، ثم فجروه بالكامل، مدّعين أنه موقع شِركي، بحسب ما أُشير إليه في ذلك المقطع.

وبالسيناريو نفسه تم تدمير معالم خورسباد الأثرية (شمال الموصل)، وأسكي موصل شرقًا، وبقايا نينوى الأثرية في قلب المدينة. أما مدينة الحضر (80 كم جنوب الموصل) فقد كانت الناجية الوحيدة، إذ شطبتها حرب التحرير من قائمة التخريب الداعشية.

متحف الموصل الحضاري

قبل نهاية شباط سنة 2015، نشر التنظيم مقطع فيديو يظهر عناصره أيضًا وهم يُحطمون تماثيل وقطعًا أثرية في متحف الموصل الحضاري. وبخلاف المرات السابقة التي عرض فيها التنظيم مقاطع مشابهة، ظهر أحد عناصره من غير لثام، وقال إن ما وصفها بـ"الدولة الإسلامية في العراق والشام" تُنفذ حكم الشريعة على الأصنام التي تم تحطيمها جميعًا.

اليونسكو تبادر لإعادة الحياة إلى الجامع النوري، ومنارته الحدباء

وهذا تحديدًا ما نفاه "زيد ضاري سعد الله" (مدير المتحف) بعد ذلك، إذ أكّد أن التنظيم عرض فقط صورًا ومقطع فيديو لتحطيم بعض التماثيل والقطع، معظمها جبسية مقلدة، كانت دائرته قد صنعتها تعويضًا للتي فُقدت خلال أعمال النهب التي رافقت سقوط النظام العراقي السابق سنة 2003.

وذكر أن التنظيم نقل إلى جهة مجهولة موجودات المتحف، وعددها (173) قطعة، إضافة إلى قطع أخرى ومخطوطات كانت مخزنة، بهدف بيعها خارج البلاد.

وقد ذكر د. عادل كمال، الباحث في الآثار، أن متحف الموصل الحضاري نُهبت موجوداته من قِبل تنظيم "داعش" قبل أشهر من نشر مقطع الفيديو، ورجّح أن يكون ذلك في شهر يوليو، أي في تلك الفترة التي دمر فيها الجوامع والمساجد الأثرية، وليس في





شهر فبراير. ويستدل على ذلك من خلال ثياب عناصر التنظيم الصيفية.

وأضاف: "كانوا ينشرون هذه المقاطع ليغطوا على تهريبهم الآثار إلى خارج البلاد عبر سوريا، ويؤكد ذلك إظهارهم للقطع المقلدة وحجب عشرات القطع الأصلية مختلفة الأحجام التي تمثل مختلف الحضارات التي سادت في نينوى خلال خمسة آلاف سنة مضت، ومن بينها آثار تعود للحضارة الإسلامية".

ولفت د. عادل إلى أن التنظيم نبش مئات المواقع الأثرية غير المستظهرة، سواء في مدينة نينوى الأثرية، أو في خورسباد أو النمرود والحضر. وجرفوا كل مكان استظهروا منه الآثار لإخفاء جرائمهم إلى الأبد.

تجريف بوابات مدينة نينوى الأثرية

قبيل انطلاق عمليات تحرير الموصل من سيطرة تنظيم "داعش" في منتصف سنة 2016، قام عناصر التنظيم بحملة لهدم وجرف بوابات مدينة نينوى الأثرية التي يعود تاريخها إلى (700 ق م)، ضمن سور بطول 12 كم يحيط بمساحة من الأرض كانت تضم قبل قرون عاصمة الدولة الآشورية، وموقعها الحالي في الجهة الشرقية لنهر دجلة في الجانب الأيسر لمدينة الموصل.

بدؤوا أولًا بهدم بوابة "نركال"، وهي التي سميت نسبة إلى



الإله الآشوري "نركال"، وكان في مدخلها ثوران مجنحان ضخمان تم تحطيمهما بالمعاول قبل أن تتولى الجرافات البوابة ومحيطها، ثم انتقلوا إلى بوابة "ماشكي" التي تُعرف شعبيًا ببوابة "المسقى"، وبعدها تم هدم بوابة "آدد" التي استمدت اسمها كذلك من الإله الآشوري "آدد"، ثم بوابة "شمش" في الجهة الشرقية من السور، قبل أن يختتموا حملة التخريب تلك بتدمير بوابة "هلسي" في الجزء الجنوبي من الجدار الشرقي لنينوى.

وذكر د. يونس سليم أحمد، المتخصص في شؤون الآثار، أن التنظيم كان على علم بأن البوابات التي دمرها أصلية، وأن السور الظاهر في الجهة الجنوبية والغربية لنينوى الأثرية غير أصلي، لذلك تركه دون تدمير.

وقال إن السور الأصلي مدفون تحت التلال التي تُحيط بمدينة نينوى الأثرية من كل جوانبها، وإن السور الحالي بُني في العقد السادس من القرن المنصرم، وأُخذت صخوره من منطقة (الشيخان 47 كم شمال الموصل)، أي من نفس المكان الذي أُخذت منه الصخور التي بُني بها السور الأصلي المدفون قبل نحو ثلاثين قرنًا.

ويبيّن د. يونس "أن الحكومات العراقية السابقة تركت أمر استظهار السور الأصلي للمحافظة عليه، وكذلك للتكاليف الناهضة التي تكلفتها أعمال التنقيب والاستظهار".

وبحسب د. يونس فإن التنظيم قام بتنقيبات في مدينة نينوى الأثرية تحت حراسة أمنية مشددة. ونُقل عن شهود عيان أن الأعمال تركّزت في منطقة "تل قينجوق" المقابلة للحي الزراعي في الجانب الأيسر لمدينة الموصل، وهي المنطقة ذاتها التي عثر فيها فريق تفتيش آثاري قبل عقدين على مكتبة سنحاريب التي ضمت نحو (30) ألف لوح مخطوط، مما شكّل أقدم مكتبة أثرية يُعثر عليها. وبقي الموقع قابلًا لمزيد من التنقيب، لكن وبسبب ظروف الحرب التي مر بها العراق في حينها تم إرجاء الأمر.

"لكن داعش تولى ذلك أخيرًا"، يقول د. يونس بشيء من الحسرة.

وفيما يخص جامع النبي يونس الذي كان مشيدًا على تل التوبة المحاذي لسور نينوى التاريخي من الجهة الشرقية، قال د. يونس: كان الاعتقاد سائدًا بأن المرقد الذي بداخل الجامع كان يعود للنبي "يونس"، وأن التل هو ذاته المذكور في الموروث الإسلامي، وهذا كان عنوان تنظيم "داعش" العريض من أجل تدمير المكان. في حين أن الحقيقة غير هذا. ويضيف: "سبق للنظام العراقي خلال فترة العقد التاسع من القرن الماضي، أن قام بحملة ترميمات لجامع النبي يونس، وفي غضون ذلك تم العثور على نفق أدى إلى منطقة تحت الجامع اتضح أنه قصر الملك أسرحدون، بكامل موجوداته التي شكلت كنزًا حقيقيًا. وصدر قرار من النظام حينها بردم النفق بالكونكريت لكي لا





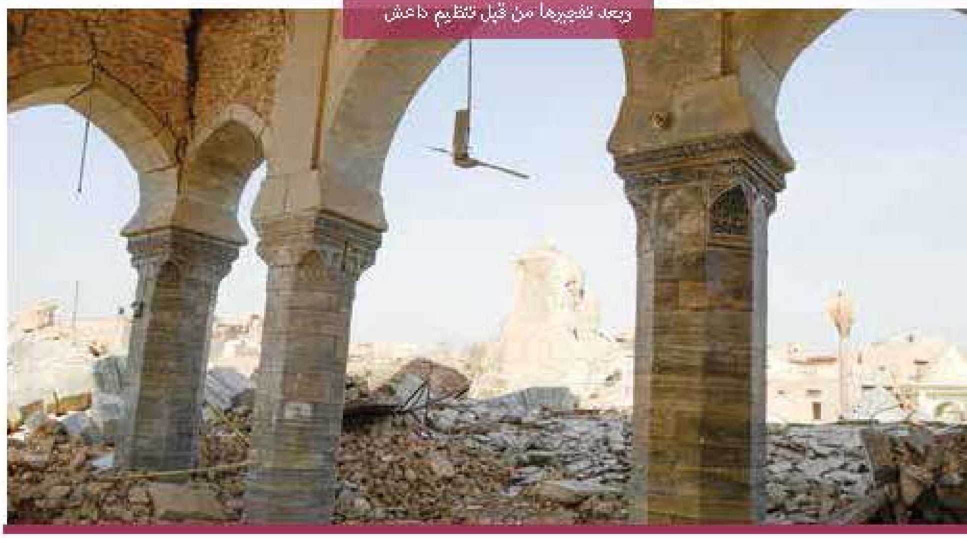
الجسور القديم اقدم جسر لا يزال قائم في المدينة شيده الانكليز في بداية عشرينيات القرن الماضي تعرض لدمار جزئي خلال العمليات العسكرية لتحرير الموصل من داعش وتم اعادة اعماره هناك اربعة جسور اخرى متضررة ايضا وخارجة عن الخدمة

تحدث فتنة دينية نظرًا لوقوعه تحت مرقد النبي يونس".

وأردف، أن التنظيم كان يعرف ذلك، وأراد من خلال تفجير الجامع الوصول إلى محتويات القصر التي نُهب غالبيتها العظمى، وسكان المنطقة القريبة شهدوا ذلك دون حول منهم أو قوة على فعل شيء.

كما طالت يد التنظيم كذلك النصب التذكارية في عموم مناطق مدينة الموصل، وأبرزها تمثالا: الشاعر العربي "أبي تمام" في منطقة باب الطوب، و"الملا عثمان الموصلي"، وكلاهما في الجانب الأيمن للمدينة، إضافة إلى تمثال "مريم العذراء" فوق كنيسة الطاهرة، والساعة الأثرية في كنيسة (الساعة) أو كنيسة الدومنيكان، وكانت قد أهدتها زوجة الملك الفرنسي "نابليون الثالث" قبل قرون للآباء الدومنيكان في الموصل بسبب مساهمتهم في إغاثة السكان خلال تفشي وباء الطاعون في المدينة وقتها. كما عبث أيضًا بما يقرب من (35) كنيسة في المدينة، وأحدث فيها دمارًا بعد سرقة كتب ومخطوطات نادرة من عدد منها.





منارة الجامع الكبير قبل
وبعد تفجيرها من قبل تنظيم داعش

"الحدباء" رمز الموصل لقرون

والجزء الموجع في قصة المعالم الأثرية المبادة في الموصل، حدث يوم اختتم التنظيم حفلاته التدميرية قبيل أيام قليلة من نزع سيطرته عن المدينة منتصف 2017 بتفجير منارة الجامع النوري، أو التي تشتهر باسم "منارة الحدباء"، وقد استمدت الموصل منها أحد أسمائها العديدة الأخرى، فهي تعرف أيضًا بمدينة الحدباء.

وهذه المنارة بناها قبل ما يزيد عن ثمانية قرون "نور الدين زنكي" بارتفاع يصل إلى (45) مترًا. وقد مالت نحو الشرق بسبب المادة الجصية التي حُشي بها تجويفها، وهذا الميلان هو الذي منحها شهرتها حتى أصبحت رمزًا للموصل مئات السنوات، وتفجيرها أحدث صدمة كبيرة لدى الأهالي فاقت حتى مواجع فقدان الآلاف



منهم، سواء بأيدي عناصر التنظيم أو بحرب التحرير منهم.

"اليونسكو" وضعت حجر الأساس لإعادة إعمار الجامع النوري ومئذنته وفق خطة تمتد أربع سنوات، بعد أن باشرت فعليًا بترميم المدينة الأثرية في النمرود التي قالت مديرية آثار نينوى إنها دمرت بنحو 90%. وبمجرد الوقوف في الضفة اليسرى لنهر دجلة، وإلقاء نظرة على الجهة الأخرى حيث كانت المدينة القديمة التي يزيد عمرها عن ألف سنة؛ سيتجلى حجم الخراب الذي لحق بالموصل، إذ إن (11) ألف منزل كثير منها تراثي سويت بالأرض، وما زالت أعمال رفع الجثث من تحت أنقاضها قائمة، على الرغم من مرور أكثر من عام ونصف عام على انتهاء الحرب.

وإلى جانب الخسائر العمرانية الأثرية لمدينة الموصل التي قدّرها الخبير الأكاديمي د. أحمد قاسم جمعة بأكثر من (90%)؛ فإن المدينة فقدت أيضًا آلافًا من المخطوطات التي يرجع عمر بعضها إلى ما يزيد عن ألف سنة، استولى عليها التنظيم من مخازن المكتبة المركزية العامة، وجامعة الموصل والأوقاف، وقد أحرق قسمًا منها بدعوى كفر ما جاء فيها، ونقل القسم الآخر إلى جهة مجهولة كما حدث مع الآثار والكثير من الأسرار التي أخذها معه بعد ثلاث سنوات يقول الموصليون إنها كانت مظلمة تحت حكم "داعش".



يشكل المسيحيون نسبة مهمة من سكان الموصل التي تعد اكبر تجمع لهم في العراق، ويتركز تواجدهم في منطقة سهل نينوى التي تقع الى الشرق من المحافظة

أنتج ١٠٠ فيلم فقط في القرن العشرين بدأها بـ (ابن الشرق) عام ١٩٤٧

العراق في السينما العربية





ناصر عراق

"نروح يا بساط على بغداد

بلاد خيرات.. بلاد أمجاد"

هكذا شدا فريد الأطرش في أغنية (بساط الريح) التي اختتم بها فيلم "آخر كدبة" الذي أخرجه أحمد بدرخان وعرض في 11 ديسمبر 1950، حيث ردد الجمهور بسعادة هذا المقطع في العالم العربي كله.

لم تكن هذه الأغنية هي أول إشارة إلى الحضور العراقي في السينما المصرية، فقد سبق ذلك عدة إشارات سنذكرها بعد قليل، لذا تعالوا نطل سريعًا على أحوال العراق السينمائية ومتى أنتج أول فيلم؟ وكيف ظهر هذا البلد العظيم ونجومه على الشاشة البيضاء في القرن العشرين؟

التاريخ العظيم

الكل يعرف أن العراق بلد فريد ذو تاريخ عتيد راكم العديد من الحضارات المدهشة طوال آلاف السنين، من أول السومريين والآشوريين حتى العصر الحديث، حيث تجلى في ربوعه رجال أفذاذ أسهموا بنصيب معتبر في السمو بعقل الإنسان ووجدانه من "حمورابي" حتى "علي الوردي" ومن "المتنبي" و"أبو نواس" حتى "بدر شاكر السياب" و"نازك الملائكة"، ومن "إبراهيم" و"إسحاق الموصلي" و"حبّابة" حتى "محمد القبانجي" و"ناظم الغزالي" و"سليمة مراد" و"ياس خضر" و"سعدون جابر" و"كاظم الساهر".

مئات المبدعين العراقيين أضاءوا حياتنا على مر التاريخ بإنجازاتهم البديعة في الفكر والأدب والاجتماع والشعر والموسيقى والغناء، واختلطت الأساطير بالحقائق، واحتل "جلجامش" المكانة اللائقة به في التاريخ الإنساني بوصفه يمثل أسطورة البحث عن الخلود، كما صارت أسماء المدن العراقية ذات رنين محبب في الوجدان الجمعي العربي والعالمي: بغداد.. البصرة... الكوفة... النجف... الموصل...





الفنان الرائد حقي الشبلي



الفنانة العراقية عفيفة إسكندر

لما تحتشد به من آثار وذكريات ووقائع وأحداث شغلت العالم القديم ولاتزال تلهب خيال رجال العصر الحديث.

كما يعلم الجميع أيضا كيف كابدت المدن العراقية الاحتلال العثماني قرونًا عديدة مثل باقي الدول العربية، وفي 1917 دخل الجيش الإنجليزي بغداد، وأطاح بحكم العثمانيين، وبعد أن اندلعت ثورة الشعب العراقي عام 1920 ضد هذا الاحتلال، وافقت عصبة الأمم على تأسيس دولة العراق التي تكونت من بغداد والبصرة والموصل، على أن تصبح في حوزة الإنجليز الذين اضطروا إلى تنصيب الملك فيصل بوصفه أول ملك على العراق في 23 أغسطس 1921.

سحر السينما

بعد ذلك التاريخ بعامين اثنين فقط أنتج المصريون أول فيلم روائي وهو (في بلاد توت عنخ آمون) الذي عرض في 1923، أما العراق فعرف صناعة الأفلام في سنة 1947، وبالتحديد في 13 يناير من ذلك العام عندما عرض فيلم (ابن الشرق) الذي أنتجته شركة (أفلام الرشيد) لصاحبها الممثل العراقي عادل عبدالوهاب، ومدير التصوير وحيد فريد، وحققه المخرج المصري إبراهيم حلمي الذي أخرج فيلم (أبو حلموس) لنجيب الريحاني.

ووفقًا لما ورد في الموسوعة المفتوحة "ويكيبيديا"، فإن هذا الممثل العراقي عادل عبدالوهاب كان يدرس الطب في القاهرة، وأن الفيلم عرض في سينما الملك غازي ببغداد وحقق نجاحًا كبيرًا، أما الناقد والمؤرخ السينمائي محمود قاسم فقد كتب في موسوعته (دليل الأفلام في القرن العشرين... في مصر والعالم العربي) أن المخرج هو من كتب القصة والسيناريو والحوار وأن الفيلم بطولة مديحة يسري وبشارة واكيم وسعيد خليل، ويتناول باختصار حكاية شاب عراقي جاء إلى مصر لدراسة الطب، فوقع في غرام فتاة مصرية بسيطة، لكنه يتعرض لإغواء من امرأة مستهترة فيهمل دراسته، لكنه (ينتبه إلى نفسه مرة أخرى ويعود لفتاته الأولى ويعدها بالنجاح، وبالفعل يحقق نجاحًا باهرًا في دراسته ليتزوج من فتاته ويسافران معًا إلى العراق).



سعاد حسني في مشهد من فيلم القادسية



الفنانة العراقية نظيمة إبراهيم

واضح جدًا من القصة أنها لا تختلف عن منطق السينما المصرية السائد في تلك الفترة، وهو أمر مفهوم، حيث تشكل الوجدان السينمائي العراقي على الأفلام المصرية التي كانت تقدمها دور العرض في بغداد والبصرة وباقي المدن العراقية، وأذكر جيدًا كيف أن الجمهور العراقي كان لا يتفاعل مع أي فيلم عربي لا يتحدث أبطاله باللهجة المصرية كما قال لي الكاتب الصحفي والشاعر العراقي الكبير يحيى البطاط، وأن هذا الجمهور كان يغادر السينما متذمرًا، قبل انتهاء الفيلم، في ستينيات القرن الماضي إذا كانت لهجة الممثلين غير ذلك.

القاهرة - بغداد

أنتج العراقيون نحو 100 فيلم في القرن العشرين، وفقا للموسوعة التي سبق ذكرها، والتي شارك في إعداد القسم العراقي بها الأستاذ ظاهر عيد مسلم، وهو رقم قليل إذا علمنا أن المصريين أنتجوا نحو 2900 فيلم في القرن ذاته، ويبدو لي أن صناعة السينما لم تكن ذات حظ كبير في بلاد الرافدين، ولعل علماء الاجتماع في العراق يبحثون هذه الظاهرة.

المهم، أن الفيلم الثاني في تاريخ العراق كان "القاهرة





عزت العلايلي في فيلم القادسية



مديحة يسري

– بغداد" الذي عرض في 21 إبريل 1947، وكما هو واضح من اسم الفيلم فإن القاهرة مازالت هي الحاضن للتجربة العراقية الوليدة في مجال السينما، وبالفعل، فقد أنجز الفيلم المخرج المصري الرائد أحمد بدرخان، وقام بتصويره مدير التصوير المصري الشهير عبد الحليم نصر، ومهندس الصوت كان المصري مصطفى والي، أما الإنتاج فكان مشتركًا بين شركة اتحاد الفنيين بالقاهرة، وسينما الحمراء ببغداد، أما الممثلون فتصدرهم حقي الشبلي، وهو رائد المسرح في العراق (1913/ 1985)، ومعه عفيفة إسكندر المطربة العراقية الشهيرة في ذلك الزمن، ومن مصر: مديحة يسري وبشارة واكيم.

هذا الفيلم كتب قصته وحواره اثنان: يوسف جوهر من مصر، وحقي الشبلي من العراق، في حين كتب كلمات الأغاني بيرم التونسي، ولحنها محمود الشريف ومحمد فوزي، أما الموسيقى الريفية، نعم الريفية، فكانت من نصيب الفنان العراقي عيسى العيماراتلي! بينما التصوير والتحميض والمعمل فكان من نصيب ستوديو مصر.

اللافت للانتباه أن أفيش الفيلم ازدان بعبارة ذات دلالة كبيرة منطوقها (أضخم إنتاج سينمائي يؤيد أهداف الجامعة العربية)، ومعروف أن الجامعة تأسست في 22 مارس 1945، لتوحيد العمل العربي المشترك وتعزيزه، حيث التحرر من الاستعمار الإنجليزي والفرنسي والإيطالي كان الهدف الأول من إنشائها. وأظن أن هذه هي المرة الأولى والأخيرة التي يتم فيها الإعلان عن فيلم "يحقق أهداف الجامعة العربية"!.

كنعان وصفي.. أشهر ممثل عراقي عاش على الشاشة أكثر من ٣٠ عامًا وشارك في عشرات الأفلام باعتباره رجل العصابة القوي

يبقى أن نذكر أن أفيش هذا الفيلم التاريخي ازدان بأربع صور: حقي الشبلي في الأعلى، وفي اليمين صورة مديحة يسري وقد كتب تحت اسمها (مع نوابغ الفن المصري)، وفي اليسار صورة عفيفة إسكندر وكتب تحتها مع (نوابغ الفن العراقي). وبين هاتين الصورتين يدان تتصافحان بمودة يمثلان مصر والعراق. وفي الأسفل صورة بشارة واكيم.



بشارة واكيم



الفنان نجيب الريحاني



الفنان كنعان وصفي

القادسية

أكثر من 34 سنة مرت على عرض فيلم (القاهرة – بغداد)، حتى التقى فنانو البلدين مرة أخرى في فيلم (القادسية)، حيث أنتجت الحكومة العراقية هذا الفيلم الكبير الذي يتناول أحد أشهر معارك المسلمين في زمن الخليفة عمر بن الخطاب (636 ميلادية)، عندما أعد جيشًا كبيرًا بقيادة سعد بن أبي وقاص ليفتح أنصار الدين الجديد بلاد فارس.

ولا يغيب عن فطنة اللبيب أن الحكومة العراقية سعت إلى إنتاج هذا الفيلم لإشعال الحماسة في صدور العرب، إثر اندلاع الحرب بين العراق وإيران قبل ذلك بعام واحد، وبالتحديد في سبتمبر 1980. لقد تجلى التعاون الوثيق بين مصر والعراق في هذا الفيلم بصورة تدعو للإعجاب، وتثير السؤال: لماذا لم تتكرر التجربة مرة أخرى؟

شارك من مصر المخرج صلاح أبوسيف ومؤلف القصة علي أحمد باكثير وكاتب السيناريو محفوظ عبد الرحمن مع المخرج، أما النجوم فهم: عزت العلايلي وسعاد حسني وليلى طاهر. وشارك من العراق النجوم: كنعان وصفي وشذى سالم وطعمة التميمي ومحمد حسن الجندي وعمر خلفة وعشرات من ممثلي الأدوار الثانية ومئات من الكومبارس.

والد نجيب الريحاني من أصول عراقية ووالدته مصرية من باب الشعرية

نجيب الريحاني.. وأبناؤه

من مفارقات القدر أن رائد فن الكوميديا في المسرح والسينما المصرية من أصول عراقية، وهو نجيب الريحاني.. الأسطورة الممتدة من قرن إلى آخر، وكما يقول عنه الناقد السينمائي الكبير كمال رمزي في كتابه "نجوم السينما المصرية... الجوهر والأقنعة": "معظم الدلائل تشير إلى أن نجيب الريحاني ولد عام 1887، والده العراقي الأصل كان تاجرًا للخيول، تزوج فتاة مصرية اسمها لطيفة وعاش معها في حي باب الشعرية الشعبي. تنقل نجيب بين مدرستي "الفرير" و"الخرنفش" خلال طفولته وصباه فتعلم الفرنسية والعربية".

هكذا إذن اختلطت في دماء الريحاني الجينات المصرية والعراقية؛ فأنجبت لنا فنانًا فذًا مازالت أفلامه القليلة



المخرج أحمد بدرخان



المخرج صلاح أبوسيف



فريد الأطرش

تسحر الجمهور رغم أنها أنتجت قبل أكثر من سبعين سنة: "سلامة في خير" عام 1937، وآخر أفلامه "غزل البنات" عرض بعد رحيله في 1949).

وإذا كان الريحاني ذو الأصول العراقية من جهة الأب قد تألق على شاشة السينما المصرية، فإن هذه السينما استضافت نجومًا عراقيين تمامًا، حضروا إلى مصر وشاركوا بالتمثيل والغناء في بعض الأفلام ثم عـادوا إلى الـعـراق مـرة أخـرى مثل: المطربة والممثلة نظيمة إبراهيم التي شاركت بالتمثيل والغناء في فيلم "ابن الفلاح" الذي أخرجه عبد الفتاح حسن، ولعب أدوار البطولة فيه كل من: محمد الكحلاوي وتحية كاريوكا وإسماعيل ياسين، وعرض في 19 إبريل 1948.

كنعان وصفي

يعد كنعان وصفي أهم فنان عراقي أثبت حضوره بقوة في السينما المصرية من خلال اشتراكه في عشرات الأفلام التي حققها مخرجون مصريون. ولد الرجل في الموصل عام 1932، وعشق الموسيقى والغناء، حيث كان يردد أغاني محمد عبد الوهاب في كازينوهات العراق، قبل أن يغادر متوجهًا إلى القاهرة ليدرس في المعهد العالي للموسيقى العربية، ويقتحم عالم السينما. وهكذا كان ظهوره الأول على الشاشة في فيلم "صراع في الجبل" الذي أخرجه حسام الدين مصطفى عام 1961، ولعب بطولته: رشدي أباظة ومحسن سرحان وبرلنتي عبد الحميد ومحمود المليجي.

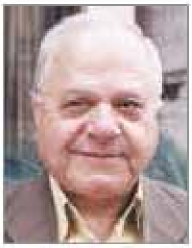
أضخم تأييد لأهداف الجامعة العربية.. على شريط سينمائي!

تمتع كنعان بهيكل جسدي متين ووجه جاد الملامح، الأمر الذي جعل المخرجين يسندون إليه دور الرجل القوي في العصابة التي تعيث في الأرض فسادًا، ومن أشهر الأفلام التي تألق فيها "الناصر صلاح الدين"، و"عاشور قلب الأسد"، و"أخطر رجل في العالم" و"مهمة في تل أبيب" وغيرها. لكنه عاد إلى وطنه في التسعينات، ورحل عن دنيانا في عام 2000.

باختصار.. العراق بلد جميل يستحق المزيد من الإنتاج السينمائي الخاص به، ونتمنى أن تزدهر صناعة السينما فيه خلال الأعوام المقبلة.



المكوّن الجغرافي في الرواية العراقية



نبيل سليمان

كما أن الفضاء الروائي أوسع من المكان وأشمل، كذلك هي الجغرافيا الروائية. لكن الفضاء أو الجغرافيا يفيضان عن الحضور المفرد للمكان إلى الحضور الجماعي للأمكنة. ويتميز الفضاء الروائي عن الجغرافيا الروائية بما هو: الزمكان في الرواية.

ثمّة من يُؤْثر القول بالجغرافيا السردية على الجغرافيا الروائية. وعلى أية حال، يظل المكون الجغرافي رئيسًا في الرواية. وفي مستهل الحديث عنه، يحضرني كل مرة "فرانكو موريتي" الذي وضع أطلسًا للرواية الأوروبية خلال القرن الثامن عشر. وفي الأطلس كانت لباريس، مثلًا، خريطتها من خلال ما كتب "بلزاك" عنها في رواياته. وكنت في عام 1990، قبل أن أطّلع على صنيع "موريتي" بعقدين، قد وضعت تخطيطات لجغرافيا خماسية "عبدالرحمن منيف" "مدن الملح". وفي أمس قريب، كتبت مطولًا عن المكوّن الجغرافي في سرديات "غسان كنفاني" الروائية والقصصية، بعدما اطلعت على صنيع "موريتي". وفي هذا السبيل شبه البكر، والمختلف عن السائد من دراسة الفضاء أو المكان، تأتي هذه المقاربة للمكون الجغرافي في بعض الروايات العراقية.

ميسلون هادي "العيون السود"

في رأس العلامات التي تقوم بها خريطة /خرائط رواية "العيون السود - 2002" لـ"ميسلون هادي"، تأتي علامتا الكويت - بغداد اللتان تتركان للرسّام / للقارئ / حرية الرسم / القراءة، وهل النقد إلا قراءة؟

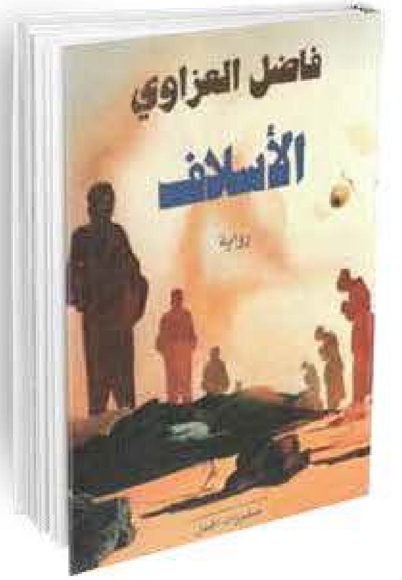
فبين هاتين العلامتين يمشي الشاب "مثنى" عائدًا من حرب الكويت. وفي حرب الحصار تتضاعف العلامات الجغرافية لخريطة أخرى، حيث يخبط المفتشون الدوليون في بغداد، من أدراج الجامعات إلى معامل الحليب إلى حقول الدواجن في دير الزعفرانية. ومن حرب / زمن الحصار، ثمة نثار من العلامات للخريطة الروائية البغدادية، مثل دكان تحسين الذي تتكوم فيه أكياس الطحين، ومثل محطات الوقود التي تطول إليها طوابير النفط، أو بالشوارع التي تطوف فيها طوابير الغاز، وفي الشوارع التي تبدل أسماءها ثمة بورصة العملات الأجنبية. ولا ننسى ساحة الاحتفالات، أو أكاديمية الفنون التي درست فيها "يمامة"، أو القصور الرئاسية التي تنقل من التلفزيونات صور الذين يفترشون البلاط لحماية القصور من الضربة الأمريكية الموعودة.

تكاد رواية "العيون السود" أن تكون من روايات (الزقاق) في زمن الحرب. والإشارة هنا تعجل إلى الرواية الرائدة "زقاق المدق" لـ"نجيب محفوظ". ففي يوميات "يمامة" ما يملأ عينيها من الزقاق البغدادي، بيوتًا وبشرا، مثل بيت هنوه ذي الحضور الحاكم، والخرابة التي وجدت فيها الكف المقطوعة لبنت هنوه، والبيت المهجور الملاصق لبيت لمياء، وبخاصة: بيت العنوسة حيث "يمامة" وخالتها.

ميسلون هادي "نبوءة فرعون"

يكاد كل مطلع لفقرة من فقرات رواية "نبوءة فرعون - 2007" لـ"ميسلون هادي" أن يرسم خريطة للحدث الذي تتولى الفقرة سرده. ولا تكاد تخرج عن ذلك حتى الفقرات التي تقوم بالحوار. وتتوزع الجغرافيا السردية في "نبوءة فرعون" بين المكان الصغير والمكان الكبير. وتحفر الحرب أواخر القرن العشرين أوشامها على جسد الجغرافيا البغدادية. ومن ذلك: بدالة الشعب حيث تعمل "بلقيس" (أم يحيا)، وساحة عنترة التي تعبرها يوميًا ملائكة إلى رأس الحوش، ثم تدلف إلى كلية العلوم من بابها المطل على شارع الإمام الأعظم. أما الفنان "عبدالملك" فتكون الجغرافيا ما يسرد عن عمله في الباب المعظم قرب وزارة الدفاع. وفي الباب المعظم تمر الحافلة ذات الطابقين، ويطول طابور السيارات التي تسير في لهيب الحر وحرائق الأزبال والنفايات. وها هو حاجز أمريكي يوقف الحافلة قبل ساحة عنترة.







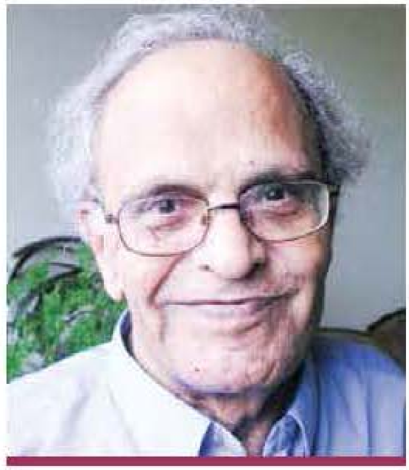
بسطور معدودة ترسم الجغرافيا السردية من بغداد ما يملأ خريطة، كما في السطور التي ترسم تهافت لافتات المحال عند خرائب بدالة الأعظمية، فتتدفق الأسماء: الجندول، والعلوم، ودار الشاطئ، والأنعام، والواحة، والصباح، وعنترة، والكافي وبيروت، والمناحل، ونونو، والزمالك، ودبي، وسومر، وجرش، والأجراس، والمواسم، والعنبر، والعاج، والتاج، والمغرب، وحلب، والرداء العربي، وأرض الخيرات، وهاس، لكل الناس. وقد حلت محل هذه اللافتات لافتات سوداء تحيط بالساحة القريبة من مكتبة الصباح "وتمضي إلى قلبها كالنبال". ويأتي مثل هذه الدفقة في السطور التي ترسم وتسرد خروج أم توفيق وقد وضعت سرة يحيا في قطعة صغيرة، وحملتها إلى حي تونس، فحي القاهرة، فشارع فلسطين. وبسيارة مصلحة مضت إلى جسر باب المعظم، ونزلت قرب جامع الأوزبكي، ومشت قليلًا نحو قاعة الشعب، ومنها عبرت من تحت مداميك الجسر إلى كلية الطب. وفي باحة الكلية رمت السرة، ودعت أن يوفق الله يحيا ويهديه إلى هذه الكلية. والبديع في الرواية -وما أكثره- أن سردها كله، وليس الجغرافي منه فقط، ينبض بالحكي الشعبي الآسر، ويتقد بما يدلل على خبرة الكاتبة العميقة والرهيفة بكل ما هو شعبي.

علي بدر "الطريق إلى تل المطران"

تحضر بغداد لَمْمًا في بداية وفي خاتمة رواية "علي بدر" "الطريق إلى تل المطران - 2005". ففي البداية يتحول الراوي المسرّح من الخدمة العسكرية، من صالة الروليت في فندق ميريديان بغداد إلى تاجر لموسوعات علمية وطبية. وفي البداية أيضًا تحضر من بغداد المكتبة البريطانية، ومحطة القطار في وصف رشيق ومدقق. ثم يمضي الراوي إلى تل المطران في شمال العراق ليعمل معلمًا في كنيسة كاثوليكية، حتى إذا أوفت الرواية هذه (الرحلة) حقها، عاد الراوي إلى بغداد في خاتمة الرواية، ليلتقي "ليليان"، ومعها يمضي إلى الموصل بحثًا عن تل المطران، فإذا بها بلدة دائلة شيدها الإنجليز عام 1919، ودمروها في ثلاثينيات القرن العشرين. وما كان إذن ما قرأنا من الرحلة إلى تل المطران إلا منامًا للراوي، أي لعبة روائية حاذقة. وفي هذه اللعبة /المنام/ الرحلة تكون لتل المطران جغرافيته السردية، فإذا به متاهة، من علاماتها على الخريطة الميدان الذي يتلاطم بالحشود مع وصول الغريب، وبازار العطور حيث البائعات المسيحيات، والمقبرة والخان ومكتبة الكنيسة، وشارع النبي دانيال وأوديل ريزان وفيه غرفة شميران حفيدة المختار. وفي المتاهة / الخريطة بخاصة قصر جد شميران وفيه الكنز: مخطوطة كتاب راميشوع الشايب. وفيها السر المكنون، أي ترويع الضابط التركي اليزيديين في سنجار، مما جعلهم يودعون ما جمعوا من خزائن الذهب عند الشيوخ الأكراد الهورمكان ويفرون. وهكذا تمور الجغرافيا السردية لرواية "الطريق إلى تل المطران" بالفسيفساء العراقية الإثنية والطائفية: السريان الذين تحدث الراوي صديقته



ميسلون هادي



فاضل العزاوي



سليم مطر

الكلدانية عن تاريخهم في الموصل، هجرة الآثوريين، والست "صافيناز" الداعرة الثرية ذات الجذر الآثوري، وما سبق ذكره من الأكراد واليزيديين والعرب. ولعل الرواية بذلك تضرب مثلًا في رواية الجغرافيا السردية.

سليم مطر "التوأم المفقود"

على إيقاع الحرب، وملفوعةً بالصوفية، تأتي رواية "التوأم المفقود - 2001" لـ"سليم مطر"، فتتوالى الخرائط التي تكتفي بعلامات كبرى، وتترك للقراءة أن تؤثثها. ومن ذلك أن مضى نبي العرفانية "نبونيد" إلى التيماء قرب الحجاز طلبًا للاعتزال. وقد صارت التيماء مركزًا لنشر الدعوة العرفانية، وملتقى القبائل الآرية الغازية على الحصان، بقبائل الصحراء العربية صاحبة الجمل. ومن الأرجاء التي تترامى فيها الجغرافيا الروائية بلاد الفرس، وبلاد الإغريق، ومدينة الإسكندرية التي أصبحت مركز العرفانية.

هذا التخييل الذي تشتبك صوفيته بجغرافيته، تترامى بين بغداد وجنيف، وتصل ما بين رواية سابقة للكاتب هي "امرأة القارورة" ورواية "التوأم المفقود". وما يصل بين الروايتين هو حرب الخليج الثانية. ففي ليلة اندلاع هذه الحرب يضرب "غريب" (الشخصية المحورية في "التوأم المفقود") في شوارع جنيف، مدفوعًا بما تراءى له من استغاثة توأمه. ومن بحيرة جنيف تنبثق الحورية الغامضة حاملة القارورة. وفي التحول من الجغرافيا السردية التي تضارع نظيرتها في التراث السردي (ألف ليلة وليلة، مثلا) إلى الجغرافيا السردية الأخرى التي تنادي واقعًا بعينه، يظهر "غريب" في فصل (المتاهة الإيطالية) في نفق محطة المترو في روما. وفي جنيف يخلّف "غريب" زوجته "مارلين" في مخاضها في المشفى من جنيف، وتتلوى به السبل حتى يبلغ الحدود السورية العراقية عائدًا إلى وطنه، فيلتقي بالحكيم الذي يشبك الصوفي بالجغرافي إذ يخاطب "غريب": "إن توأمك هو دربك.. أكمل بحثك حتى نهايته وسوف تعرف سره". وسيقود الحكيم "غريب" إلى المكتبة المخفية تحت الأطلال، حيث ألواح حجرية بكتابات مسمارية ورقائق جلدية بلغات آرامية، وكتب مسيحية ومانوية وسريانية، وكتب إسلامية عربية. وفي المكتبة باب لن يدخله "غريب" حتى (ينضج). لكنه يقتحم الباب المحرم، فإذا به كأنه في (رحم الأرض). وهكذا يمضي "غريب" من نفق إلى نفق، حتى إذا بلغت الرواية فصلها الأخير، يُطرد من بغداد، وفي مطار جنيف يحط، حيث يتحول حاجز المطار إلى ما يشبه الحرب العابثة.

فاضل العزاوي "الأسلاف"

تتوسل رواية "الأسلاف - 2001" لـ"فاضل العزاوي" استراتيجية اللا تعيين جزئيًا، بينما تترامى محدداتها في أرجاء الأرض: العراق، ألمانيا، إيران، تركيا، الكويت، الجزائر. ولعل هذين المحددين يمثلان جغرافيا هذه الرواية:

المحدد الأول: أخيولات:

ثمة إمارة تسميها الرواية (الحفيظ)، وتتناسل منها الحكايات

منذ القرن التاسع عشر حتى حربي الخليج الأولى والثانية، مثل حكاية قرية وادي النار، وحكاية الشاعر كركوك، وحكاية مهرب الأسلحة بين إيران وتركيا. وفي إمارة الحفيظ آبار النفط. وهذا الجنرال القديس -من أخيولات حكام العراق- يعلن دخول قوته إلى الإمارة وتحريرها من شيخها الفاسد الذي يقضي معظم وقته في التسكع في حي سوهو بلندن، أو يلعب القمار في موناكو، أو يتزحلق على الجليد في الجبال السويسرية. وقد عين الجنرال أميرًا جديدًا على الحفيظ بعدما هرب أميرها القديم إلى الصحراء التي كان قد جاء منها.

في فندق على حافة الصحراء أقام الأمير المخلوع. أما الأمير الجديد فهو حبيس قصره، يتآكله الرعب من فكرة أسر المارينز له، فالأمريكيون قادمون، والجنرال يئس من مغامراته الفاشلة فانزوى ليشرف على القصور التي سيضلل بها أعداءه. وبذلك وبمثله، وهو كثير في الرواية، تصدع الجغرافيا القراءة بما بين اللا تعيين والتعيين عن العراق والكويت وحرب الخليج الثانية و"صدام حسين".. إلخ.

المحدد الثاني: الواقع:

وتتصدره بغداد: محطة القطار عند مدخل الوزيرية وراء منطقة باب المعظم، فندق الشمال الكبير في شارع الأمين، الحبانية شارع الرشيد، سينما الخيام، أوتيل سميراميس، سوق الطيور المعروف باسم سوق الغزل، مكتبة مكنزي للكتب الإنجليزية، حي صرائف خلف السد، الحيدرخانة، بيوت الدعارة في الصابونجية والميدان، أسواق القصابين والذهب والصفارين، مقهى البرازيلية، مقهى مجيد، دجلة، نادي الاتحاد والأدباء، النوادي الثقافية، دار العجزة، البتاوين، دار الضيافة، السفارة الأمريكية، حي المنصور، حي الأكراد، الأعظمية، الكاظمية، وجاليري يوتوبيا للفن الحديث، الحانات على ضفة دجلة.



وتلي كركوك بغدادَ في الصدارة، حيث بيوت شركة النفط والفتيات الآشوريات، والكثير الذي يتعانق مع ما لجغرافيا بغداد من السرد. أما ذروة ما يتحقق في الرواية من الجغرافيا السردية فهو ما يشتبك من سرد بغداد والحفيظ وكركوك والقريب والبعيد من أرجاء العراق ومن العالم. ويجب ألا ننسى أخيرًا أن عنوان هذه الرواية "الأسلاف" هو ما تتسمّى به مدينة - محافظة الجغرافيا السردية في رواية "عبدالخالق الركابي" "سابع أيام الخلق".

برهان شاوي "مشرحة بغداد"

من الواقعي جـدًّا والتخييلي جـدًّا، وعلى إيقاع الحرب أيضًا، تنسج رواية "برهان شاوي" "مشرحة بغداد – 2012" جغرافيتها السردية، وبؤرتها: المشرحة في المشفى، حيث قاعة التشريح، وقاعة الجثث، وقاعة الثلاجات، وغرفة الحارس الـذي يتابع منها عبر الشاشة محاكمة جثة أمام المحكمة.

من بغداد، إضافة إلى المشرحة، ثمة أماكن انفجار السيارات المفخخة، ونقطة التفتيش، والمزابل في أطراف بغداد حيث تتكوم هناك الجثث، وكذلك: الشارع المقابل للمشفى الذي تمشي فيه الجثث بعدما خرجت من الثلاجات. وخارج بغداد ثمة الكوت والبصرة التي تُلقى فيها جثث المعتقلين أمام بيوت ذويهم الذين يمنعون من دفن الموتى، بينما تأكل الكلاب الجثث. وتبلغ الرواية مدينة هانوفر، التي هاجرت إليها حواء العراقية مع أسرتها فرارًا من القمع، ومضت إلى ألمانيا عبر سوريا.

تلك أمثلة من مدونة روائية كبيرة تلتمع فيها عشرات الأسماء من مختلف الأجيال، ومختلف التجارب الفنية في الجغرافيا السردية، والمأمول أن تضاعف القراءة النقدية عنايتها بهذه المدوّنة، تطويرًا لدراسة المكان أو الفضاء الروائيين.



الصوت النسائي العراقي المعاصر وأجندة الاغتيالات المنظمة



د. وجدان الصائغ

قسم دراسات الشرق الأوسط - جامعة ميشيغان

ترى كيف تعاملت المرأة العراقية مع الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي الراهن في ظل انقلاب الموازين واختلاط الأوراق وتصارع القوى ؟ وهي التي لعبت دورا مهما في التاريخ المعاصر رغم تعقيد طبيعة المجتمع العراقي الأبوي الذي تشظى لعقود قاحلة بين آفات الفقر والبطالة والحرمان الذي ولده عقد من الحصار الاقتصادي الذي دمر تماما الطبقة الوسطى والطبقة المثقفة التي اضطرت لبيع أثاثها وملابسها لتوفير لقمة العيش وعاشت تتلمظ الجوع وحتى سقوط النظام عام ٢٠٠٣ وما تلاها من حرب أهلية دامية .



فلا أحد ينكر عليها دورها في ثورة الشعر العربي المعاصر حين تسيّد صوت الشاعرة والناقدة العراقية حركة الشعر الحر، ولا أحد ينسى كيف انها اوقدت شعلة ثورة الشعر الحر في العراق والوطن العربي بتاريخ ١٩٤٧ بقصيدتها (الكوليرا) مناصفة مع الشاعر السياب في قصيدته (هل كان حبا ؟)، وكتابها (قضايا الشعر المعاصر) الذي عد دستور الشعر الحر حيث نظّرت لتقنيات القصيدة الحرة . ولا ننسى أن هذا الحضور - أقصد حضور نازك الملائكة - بدأ يضمر تماما حد الصمت المطبق في الثمانينات والتسعينات وحتى موتها في منفاها القاهري عام ٢٠٠٧ .

أما كيف تعاملت بقية الأصوات النسائية العراقية مع الكتابة تحت نفس الحقبة القهرية والقمعية تعاملت مع الواقع المعاش بترميزات وتقنيات فنية لكي تدين بشاعة ما يحصل على الأرض محتفظة بمساحة آمنة تحت سماء ملبدة بقذائف الموت والاستبداد والجوع، أذكر على سبيل المثال على صعيد الكتابة السردية مثل لطفية الدليمي، هدية حسين، ميسلون هادي، إرادة الجبوري وبتول الخضيري وغيرهن كثير وعلى صعيد الكتابة الشعرية تجد دنيا ميخائيل، أمل الجبوري، وريم قيس كبة ومي مظفر وغيرهن . أضف الى ذلك أن بعض تلك الأسماء حصدت جوائز عربية في مجالات شتى كالشعر والرواية والقصة القصيرة والنقد الأدبي وسواها من الفنون الأدبية.

و في الفترة التي تلت سقوط النظام ٢٠٠٣ مباشرة، فقد أخذ الصوت النسائي العراقي منحى آخر، خصوصا



دنيا ميخائيل



إرادة الجبوري



أمل الجبوري

وأن هاجس الخوف قد زال وأحست المرأة العراقية بأن هناك هامشا لحرية التعبير تزامن مع استلامها أمكنة في المنصة السياسية. فبدأت الكتابة والأنشطة الثقافية النسائية تأخذ طابعا جديدا إذ ظهرت أصوات نسائية جريئة عبر الإعلام العراقي وقنوات التواصل الاجتماعي فغدت نجوما في (الفيس بوك، السناب جات، تويتر، اليوتيوب) تطالب بجرأة بحقوق المرأة كاملة غير منقوصة وبالإصلاح السياسي وتدين الفساد الإداري وتنادي بسقوط المؤسسة الدينية وخطابها الذي بدأ يهيمن شيئا فشيئا على مجريات الأحداث وعلى الشارع العراقي وأيضا طالبت تلك الأصوات بسقوط النظام الأبوي وتابوهاته التي تتحكم بدور المرأة في المجتمع، وقوبلت تلك الأصوات النسائية الجريئة بسلسلة منظمة من التهديدات بالقتل والمضايقات وحملات تشويه السمعة عبر السوشل ميديا على يد الجيش الإلكتروني الذي يتقن التعامل مع التكنولوجيا لتثوير الشارع العراقي ضد اولئك النساء اللواتي لم يرتدين الحجاب ويتشبهن بالنسق الأوربي في أسلوب حياتهن وملابسهن بوصفهن خارجات على الأعراف الاجتماعية، تلتها سلسلة منظمة من الاغتيالات النفسية والجسدية على الوجه التالي: (عام ٢٠١٨ أنموذج):

أولا: الاغتيال السياسي:

وهي الاغتيالات التي استهدفت الناشطات السياسيات والبرلمانيات وهي تنقسم الى قسمين: التصفية النفسية، والتصفية الجسدية وهما:

• التصفية النفسية التي تقودها الجيوش الإلكترونية لإسقاط الناشطات السياسيات المتميزات اجتماعيا وثقافيا ودينيا عبر السوشل ميديا وأذكر على سبيل المثال نموذجين: البروفيسورة انتظار الشمري، رئيسة قسم إدارة الاعمال بالجامعة المستنصرية والحاصلة على جائزة افضل أستاذ في الجامعات العراقية لعام ٢٠١٥ - ٢٠١٦ و٢٠١٦ - ٢٠١٧ والتي تم ترشيحها للبرلمان . وظهرت في الإعلام العراقي بعد ترشحها للبرلمان مؤكدة بأنها ستضع خبرتها الأكاديمية لإصلاح العملية السياسية وأنها ستقلب الطاولة على الفساد الإداري في الحكومة حين تدخل قبة البرلمان. ولكن تمت تصفيتها نفسيا عبر تشويه صورتها في الوسائل الإعلامية المختلفة .

أما الشخصية الثانية التي تم استهدافها من قبل الجيوش الإكترونية فهي المرشحة البرلمانية والحقوقية والناشطة حلا قاسم التي طالبت في

حواراتها التلفزيونية بضرورة تحقيق العدالة الاجتماعية للمرأة العراقية التي كافحت تحت الظلم لسنوات، وقامت الجيوش الإلكترونية بمهاجمتها في الوسائل الإعلامية المختلفة أيضا ولم يتم ترشيحها .

التصفية الجسدية: وقد استهدفت الحقوقية الناشطة السياسية الدكتورة سعاد العلي ورئيسة منظمة ود لحقوق الانسـان العالمية التي وقفت مع الشباب في مدينة البصرة مع المحتجين في ثورتهم ضد الحكومة، وقبلها ظهرت في الإعلام العراقي طالبت بحقوق المرأة واسقاط منظومة الفساد السياسي . تم اغتيالها بالرصاص في وضح النهار بسوق شعبى. ومن ثم قام الجيش الالكتروني بنشر فيديو وحشي في السوشل ميديا يتضمن تفاصيل اغتيالها بدقة، حيث ظهرت الدكتورة العلي فيه وهي تسير صباحا في السوق الشعبي متجهة صوب سيارتها البيضاء مع سائقها وما إن افترقت عن السائق الذي أخذ مكانه في مقعد القيادة واتجهت هي باتجاه الجهة الأخـرى للسيارة لفتح بابها لتستقلها، يظهر القاتل من جهتها فجأة بملابس رسمية مقتربا من الضحية وقد غطى مسدسه بغطاء ثم سدد بسرعة مسدسه الى رأس الضحية ليطلق النار عليها فسقطت مباشرة على الأرض وسـدد بعده رصاصة أخرى لسائقها قبل أن يلوذ بالفرار. تلا اغتيالها هجمة شرسة على الدكتورة من قبل الجيوش الإلكترونية تشكك بأخلاقها وتطعن بسمعتها لإسقاطها اجتماعيا .


هدية حسين


لطفية الدليمي

ثانيا: الاغتيال العلمي:

واجهت الناشطات في المجال الطبي العراقي وخصوصا جراحة التجميل سلسلة من الاغتيالات أذكر على سبيل المثال: الاغتيال الجسدي لشخصيتين نسائيتين مهمتين ومعروفتين اجتماعيا وإعلاميا أولها: الدكتورة والجراحة رفيف الياسري، مؤسسة وصاحبة مركز باربي للتجميل، وهي نجمة من نجوم الإعلام العراقي والسوشل ميديا حيث تظهر لتتحدث عن ضرورة اهتمام المرأة بنفسها وبجمالها، وقفت وأيدت بشدة عمليات التجميل وشجعت عليها. تم اغتيالها بالسم يوم الخميس بظروف غامضة في بيتها، وقد سرت إشاعة قوية بين شرائح المجتمع العراقي عن أجندة منظمة لاغتيال الأصـوات النسائية اللامعة كل يوم خميس. شن الجيش الإلكتروني هجمة ضد الدكتورة الياسري بعد اغتيالها لتشويه سمعتها ووصفها بأقذع الصفات . واما الشخصية الثانية التي تم اغتيالها في الخميس التالي هي الطبيبة وجراحة التجميل الدكتورة رشا الحسن، وصاحبة دار فيولا لعمليات التجميل ونجمة من نجمات السوشل ميديا، تم اغتيالها بالأسلوب نفسه بالسم في بيتها في ظـروف غامضة، وكانت هناك هجمة شرسة من قبل الجيوش الإلـكـترونـيـة عـلى اغتيال الدكتورة الحسن في قنوات التواصل الاجتماعي للطعن بسمعتها. لم تظهر أي نتائج عن التحقيقات في قضية



بتول الخضيري



ريم قيس كبة



مي مظفر

اغتيالهما للآن. ومما تجدر الإشارة إليه، أن اغتيال الدكتورة الحسن جويه بردود أفعال من نجوم السوشل ميديا تدين أجندة كل يوم خميس اغتيال صوت نسائي بارز، كما خلق رعبا في أوساط الأصوات النسائية العراقية .

ثالثا: الاغتيال الاجتماعي:

طالت أجندة الاغتيالات تارة فارس وصيفة ملكة جمال العراق، والصوت النسائي الاجتماعي الذي له حضوره في الشارع العراقي. وتارة فارس نجمة السوشل ميديا العراقية التي استقطبت الشباب والجيل الجديد بسبب آرائها الجريئة وأفكارها التي تتناقض مع الاستبداد والقهر حيث كانت تردده على مسامعهم بأن عليهم أن يعبروا عن أنفسهم لأن هذا من أبسط حقوقهم وتحثهم على التمرد على السائد الثقافي الاستبدادي . وظهرت تارة فارس في السوشل ميديا تدين اغتيال رفيف الياسري مرة، ومرة ثانية بعد اغتيال الدكتورة رشا الحسن إذ أظهرت استسلامها لقدرها وفكرة اغتيالها حين قالت بأسف: " أنتم السابقون ونحن اللاحقون " . تم اغتيالها في الخميس التالي بثلاث طلقات نارية في وضح النهار في شارع عام ببغداد، وقد نشرت الجيوش الإلكترونية فيديو في قنوات التواصل الاجتماعي تم نشره عن طبيعة تنفيذ الاغتيال، حيث ظهر القاتل وهو يطلق النار باتجاه تارة فارس الجالسة داخل سيارتها الخاصة في الشارع العام وبانتظاره دراجة نارية يستقلها بعد تنفيذ الاغتيال، ثم تلاه فيديو آخر نشره الجيش الالكتروني عبر قنوات التواصل الاجتماعي يظهر تارة فارس محمولة على أكف الشباب الراكضين لإنقاذها وهي مضرجة بدمها قبل موتها وهي تنظر باستغراب الى كاميرا التصوير التي تقوم بتصويرها في تلك اللحظة... تلتها هجمة شرسة من قبل الجيوش الإلكترونية على اغتيالها وأهمية تنظيف المجتمع من أمثالها بوصفها خارجة عن الأعراف الاجتماعية. وتناقلت وسائل الإعلام العربي والعالمي حدث اغتيالها بإدانة واضحة.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الاغتيال هزت أركان الشارع العراقي وأكدت حقيقة أجندة الاغتيالات المنظمة وعلى إثر هذه الاغتيالات هربت ملكة جمال العراق ونجمة الإعلام العراقي وقنوات التواصل الاجتماعي شيماء قاسم الى الأردن ، ونشرت عبر مواقع التواصل الاجتماعي بثا مباشرا لها وهي تبكي

وتتساءل عن ذنب تارة فارس، ولماذا هذه الهجمة اللاأخلاقية ولماذا يبعثون لها رسائل تهديد تقول بأنها الضحية القادمة للخميس القادم، وتزامنت مغادرتها مع مغادرة الشاعرة شهد الشمري في تلك الفترة إلى لبنان، وظهرت شهد عبر مواقع التواصل الاجتماعي تؤكد بأنها ليست خائفة من التهديدات التي تصلها وأنها موجودة في لبنان ليس هربا أو خوفا وانما مجرد صدفة.

رابعا: الاغتيال الداعشي:

ويتمثل بما واجهته الناشطة الاجتماعية نادية مراد وبنات جنسها من تصفية جسدية وتصفية نفسية على يد جماعات داعش وتعذيبهن الجسدي وقد تحركت نادية مراد - بعد هربها من تلك الجماعات في الموصل لفضح زيف ذلك التنظيم وإجرامه - باتجاه المؤسسات الإعلامية العربية والسياسية أيضا لمساعدتها في القضاء على داعش وتحرير بقية الأسيرات من براثن داعش المسيطر على الموصل حيث قريتها (كوجو) ولكنها لم تلق سوى الإدانة الإعلامية والشجب . تحركت نادية باتجاه الجهات الدولية مثل الأمم المتحدة ومساعدة المحامية امل كلوني لطرح نكبتها ونكبة مثيلاتها من الايزيديات، وقد تكللت حركتها بضغط دولي لشن حملة عسكرية



سعاد العلي



تارة فارس

تطهيرية للموصل لتخليص قريتها من داعش وفوزها بجائزة نوبل للسلام.

خلاصة القول: فإن المجتمع العراقي الذي مجّد المرأة ودورها منذ ملحمة جلجامش حيث ظهرت على رقمها الطينية صوتا حكيما ناضجا مضيئا لأحداثها وليس أدل على ذلك من شخصية سيدوري وأم جلجامش وزوجة اتونابشتم، هل ستتمكن المرأة العراقية من أن تنفض عن كاهلها رماد الواقع لتحلق فينيقا جديدا في سماء الأمان والطمأنينة؟



أحمد رجب شلتوت

بغداد
في عين مُحِبَة



"المدن مثل البشر؛ بعضها له قبول يفتح ذراعيه لك، وبعضها ينغلق عليك، وفي رحلاتي أماكن وبشر ومؤتمرات وقضايا ورياضة وفنون، لأنه من الطبيعي أن تعكس حركتي اهتماماتي، وتعكس أيضًا حركة المجتمعات في هذه البلاد". هكذا تحدثت الروائية "هالة البدري" في مقدمة كتابها "سحر الأمكنة".

وفيه تصطحب القارئ في رحلاتها إلى مدن كثيرة في شرق العالم وغربه، تحكي عن الأماكن التي زارتها، والبشر الذين تعرفت إليهم، لكن ما يهمنا في هذا المقام هو ما كتبته عن رحلتها البغدادية، خصوصًا أنها سبق أن سجلت ذكرياتها عن العراق في رواية طويلة جاوزت الأربعمائة صفحة، عنوانها: "مطر على بغداد"، حاولت عبر فصولها وأحداثها وحركة شخصياتها استيعاب كل ما جرى في العراق وفي منطقتنا العربية كلها خلال تلك السنوات السبع التي استغرقتها أحداث الرواية ما بين عامي 1975 و 1982. وكانت الكاتبة قد احتاجت لثلاثين عامًا حتى تختمر تجربتها وتكتب روايتها عن بغداد ثم احتاجت لخمس سنوات إضافية؛ قبل أن تنزع رداء الخيال عن حكايتها، وتعيد حكايتها عن المدينة مباشرة وبلا مواربة في "سحر الأمكنة"، ومنذ الجملة الأولى تعلن عن انتمائها للمكان، وتكشف عن مبررات الانتماء ودوافع الكتابة، تقول: "أحمل للعراق مشاعر دافئة.. ففيه بدأت عملي الصحفي، وفيه تزوجت وأنجبت ابني الأول، وفيها أصدرت كتابي الأول، وفيه تحركت بحرية شابة في العشرين تتعرف على الواقع للمرة الأولى.. لهذا يقتلني الحنين إليه .. وهنا أحاول أن أنعش الذكريات، وأمد جسور الوصل التي لم ولن تنقطع بيننا في هذه الظروف الحالكة السواد".

ساحة النصر

تحاول الكاتبة إذن أن تستعيد صورة بغداد كما عرفتها في منتصف سبعينات القرن الماضي، لكن الجميل أن ذاكرتها الحية





هذه الكاتبة تستعيد جمال المدينة قبل أن تدمرها الحروب

لم تكتف باجترار ملامح صورة ثابتة، لم تكن ككاميرا تلتقط صورًا فوتوغرافية، بل قدمت صورًا متحركة وصنعت من الذكريات فيلمًا يوثق لتحولات المدينة، ويحتفظ بجمال كان لها قبل أن يطالها دمار حروب متتالية وغزو أمريكي متكرر. وهنا نلحظ أوجه التشابه والاختلاف بين ما تحكيه هالة البدري مباشرة عن رحلتها، وما روته على لسان "نورا سليمان" في الرواية. يتمثل التشابه في قدرة الاثنين على التقاط التفاصيل الدقيقة، وفي غلبة الطابع التسجيلي على العملين كليهما، وإذا كانت التسجيلية سمة طبيعية في أدب الرحلات، إلا أن الكاتبة تعمدتها في الرواية رغم تعدد الأصوات فيها، لتقدم من خلالها شهادة فنية عن بغداد في تلك الفترة.

أما أهم نقاط الاختلاف فتتمثل في أن السرد كان في الرواية عفويًا، بينما في الرحلة كان مخططًا له، ليحقق هدف الكاتبة من اجترار أو استرداد ذكرياتها هناك، وهو محو آثار الظروف حالكة السواد عن وجه المدينة الجميلة، والتذكير بعلامات ذلك الجمال، لذا تخرج كاميرا الذاكرة إلى الشارع، راصدة مظاهر جماله "شد انتباهي في أيامي الأولى في العراق مستوى انتشار الزهور في كل مكان في الشوارع وفي حدائق البيوت أيضًا"، وتكون لقطتها الأولى تجسيدًا لحضور الفن التشكيلي في الميادين متمثلًا في النحت والملصقات، فتتعمد الكاتبة الوقوف طويلًا بساحة النصر ببغداد، في استعادة متعمدة لإيحاءات كلمة "النصر" ولرمزية الساحة التي ينتصب فيها "نصب الحرية" للفنان العراقي الكبير جواد سليم (1921 - 1961).

ولعل هذا ما يفسر سبب توقف الكاتبة طويلًا أمام النصب متأملة إياه مفسرة رموزه، تقول عنه في "سحر الأمكنة": "وقفت مبهورة أمام اللوحة التي تحكي قصة الحياة والعمل والتعاون بين فئات الشعب المختلفة، وأيضًا تحكي قصة الثورة، وتبدأ بحصان جامح يرفع رأسه وجذعه في تحد، في حين وقف رجال ثلاثة يحاولون السيطرة عليه، ووقف رجل آخر يرفع لافتة، ثم طفل صغير يرفع يديه، يريد أن يلحق بالمستقبل، ثم تأتي امرأة حزينة ترفع العباءة هي رمز القهر، ذلك أن القهر أول ما يقع على النساء.. ثم يأتي إلينا سبب القهر: المرأة الثكلى التي تبكي الشهيد وحولها النساء ملتاعات.. ثم يأتي بعد الموت الميلاد: الأم تحنو على طفلها.. ثم تأتي منحوتة أخرى في النصب: الثوار السجناء. ثم رجال الفكر، حيث يرفع المفكر يده لتعلو فوق القضبان، لأنك لا تستطيع أن تسجن الحرية. ثم يأتي الجندي ابن هذا الشعب الذي أحاط بالمفكر رغم سجنه، ويحطم الجندي الأسوار لتخرج فكرة الحرية إلى النور، وفرحة الناس بهذه الثورة، متمثلة في امرأة تحمل الشعلة بكل الفرح.. وتبدأ صفحة أخرى من تاريخ الصراع وصولًا إلى الحرية، ويظهر هذا جليًا على المنحوتات: فلاحان يمثلان دجلة والفرات.. ثم فلاحان يتساندان معًا رمزًا لوحدة العرب والأكراد، بينهما الثور.. وهذه المرة ليس الثور المجنح الرمز الآشوري الشهير، بل هو الثور العادي رمز عمل الفلاحين، ورمز القوة أيضًا التي تصاحب هذه

«نصب الحرية» تجسيد للوحدة بين العرب والأكراد

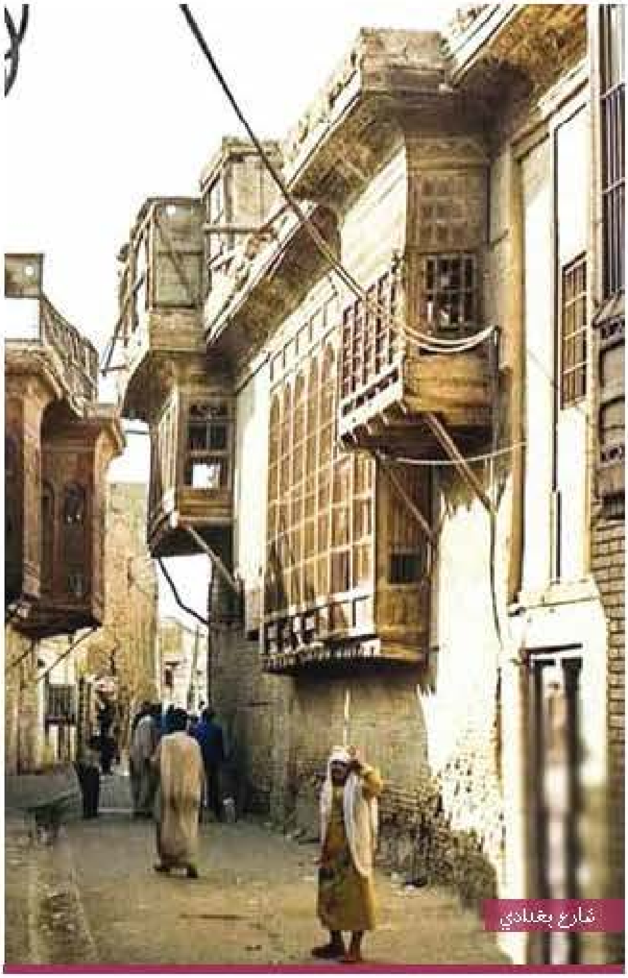


المجموعة من العمل.. وتختتم بالعامل.. وبهم جميعًا تكتمل الحرية".

تحولات المدينة

تواصل الكاميرا حركتها في المكان وفي الزمان أيضًا راصدة تبدل ملامح المدينة، فتختفي أحياء قديمة معروفة لتظهر مكانها أحياء بديلة حديثة، وبعض هذه التحولات لم تحدث تدريجيًا نتيجة الحراك والنمو الطبيعي للمدينة، "تكتشف فجأة أن سورًا قد التف حول أحد الأحياء القديمة بعد أن تم تهجير سكانه وتعويضهم بأموال يشترون بها في مناطق أخرى حديثة.. وتُفجر الأبنية وتزال بين يوم وليلة.. ويبدأ العمل في مشروع جديد لحي من العمارات الحديثة. هكذا تغيرت أحياء كثيرة في الصالحية أمام ساحة جمال عبد الناصر، وفي الكرخ، وظهرت الفنادق الفخمة؛ فندق الرشيد الذي أصبح المقر الرسمي لاستقبال الوفود، والذي قيل إن تحته أجهزة اتصالات وأشياء أمنية وإنه مكان لإخفاء أسلحة الدمار الشامل". لكن العراق لم يكن ليغير وجهه الحضاري العريق، الذي استهدفه الغزو الأمريكي سواء بالعدوان الغاشم والقصف المدمر، أو بسرقة وتدمير مقتنيات المتاحف العراقية، وهذا ما ترصده الكاتبة: "ظهرت سلاسل الفنادق الشهيرة في العالم كله في العراق شمالاً وجنوبًا، واتخذت شكلاً معماريًا مميزًا لها لم أره في أي مدينة أخرى.. شكلاً أخذ في الاعتبار حرص المدن العراقية على الاحتفاظ بالعمارة الإسلامية، وظهر فيها أحيانًا تبسيط لشكل "الشناشيل"، وهو التصميم المميز للنوافذ العراقية".

وتواصل كاميرا الذاكرة المحبة طوفانها بأنحاء المدينة التي


شارع بغدادي



النصب التذكاري «نصب الحرية»

كانت دارًا للسلام، فتزور شارع الرشيد وقد كان ملتقى المصريين في بغداد ومكان تجمعهم اليومي، لذا كان له حضوره الكبير ضمن فضاءات رواية "مطر على بغداد"، وهو أيضًا شارع تجاري كبير يكتظ بالمحلات، وفيه عرضت الحكومة البضائع بأسعار زهيدة لأنها كانت تبادل السلع بالبترول، "ورويدًا رويدًا حين تدفقت أموال البترول راحت الأسواق تنتعش، كما راحت المصانع ترتفع، والزراعات الحديثة تنشأ فوق الأراضي الواسعة الخصبة، وراح ميزان المدفوعات العراقي يعاني من فائض هائل فيه مما أسال اللعاب لكي يقيم العراق خططًا خمسية طموحة ظهرت آثارها في فترة عملي هناك"، وهكذا تلتقط الكاتبة تفاصيل عن العمران المتنامي تقاوم بها صدمة اللحظة الحاضرة، "لم أجد مفرًا أمام طوفان الدمار الذي أتابعه على شاشات التليفزيون كل يوم إلا الاعتصام بحضارة العراق ذاتها لأمنع نفسي من الاستسلام لهذا اليأس المدمر أمام طحن الآلة العملاقة الجهنمية التي تهدر دمنا بأسلحتها وتدفعنا ثمن السلاح الذي أهدرت به حياتنا.

عدت إلى المراجع، إلى القواميس، إلى ذكريات سنوات خمس قضيتها هناك كي أبني جدارًا من الصمود".

اللعنة على من يحطمني

وتكتمل الصورة باستحضار التاريخ، فتطوف الكاتبة بالتاريخ العراقي بعدما طافت بميادينه، تبحث في القواميس عن معنى الاسم، وقد اختلف العلماء حول كلمة "عراق"، فمنهم مَنْ



شناشيل بغداد بعد الحرب



يقول بإنها كلمة عربية معناها الشاطئ، فالبلاد القريبة من البحر هي عراق، ولأنها تقع على شاطئ دجلة والفرات سميت بذلك. ومنهم مَنْ يقول إنها مشتقة من كلمة "أوروك"، ومعناها "المستوطن" في اللغة السومرية القديمة، أما الرأي الثالث فيقول إن أصلها أجنبي يعني "إيراء" أي "الساحل"، وقد عربت إلى "إيراق"، ثم" عراق". وتستدعي الكاتبة الأساطير فتحكي عن إنانا وعشتار، وحضارات العراق المتعاقبة، وآثارها في المتحف الوطني العراقي الذي كان يضم ما يزيد على مائة وعشرين ألف قطعة أثرية معظمها من الفخار والجير، بما في ذلك جداريات ضخمة لتماثيل آشور بانيبال، الثور المجنح، والكتابة المسمارية على ألواح الطين، ومئات من التماثيل والأواني الفخارية تمثل الحقب التاريخية للعصر الحجري القديم والحديث والسومري والبابلي والآشوري والأكدي، وتتوقف عند مقولة "اللعنة على من يحطمني".. التي قالتها الإلهة "لاما" المنحوتة على رخام أبيض، شعرها مرفوع على شكل شنيون، يتدلى من أذنها حلق طويل، ذراعاها مرتفعتان للصلاة. وكأنها تدعو في صلاتها على الغازي الهمجي الذي سيأتي محطما لآثار كل تلك الحضارات، ومحاولا تفكيك العرى الرابطة للفئات المكونة للشعب العراقي الواحد بكل طوائفة وإثنياته.

وتختتم "هالة البدري" رحلتها بزيارة العتبات المقدسة، فتصحبنا إلى الكوفة ووادي "خد العذراء" الذي يحتضنها مشكلًا سجادة خضراء لا يدرك البصر مداها. وتحكي عن مأساة الصراع بين العلويين والأمويين، وتنقل قصة شعبية تزعم ها أن في ساحة الكوفة عين ماء جارية انبثقت تحت سفينة نوح لترفعها رويدًا رويدًا ليبدأ الطوفان الذي يغمر كل شيء.

لكن ليس ثمة قصة تنبئنا عن انحسار الطوفان وعودة العمران والسلام لدار السلام، فهذا مرهون بقدرة العراقيين أنفسهم، ولعلهم يفعلونها قريبًا وينفضون عن وطنهم كل ما دنسه به الغزاة.

الفنُّ السّومريّ

لماذا يحمل دلالة دينية وأسطورية بينما يكتسب الفن الآشوري طابعًا سياسيًّا؟!



خضير الزيدي

قد لا تكون هنالك مبالغة كبيرة إذا أعدنا التذكير بمقولة "ميلان كونديرا": "كاره الفنّ لا يحيا بسلام"، فهي تثير فينا الحرص على الاهتمام بالفن إلى حدّ التمسك به، والتعامل معه. فالمتأمل لاتجاهات الفنون لا يتجاهل العلاقة والاعتراف بما تُبديه عوامل الفن من استخلاص لنتائج إيجابية في الحياة الاجتماعية.

فقد تكشف لنا الفنون التشكيلية عن قدرةٍ كبيرةٍ في التأثير حيال الإنسان، وذائقته. وهذه الاستجابة تتأتى من أهمية الفن، وقيمه التعبيرية، ورسالته منذ أن شُيّد النحت في الكهوف وعلى جدران المعابد، وتكوّنت الحاجة إليه انطلاقًا قابعًا بمخيلتنا، ومنذ أن رأينا في الفن حقيقة مطلقة تُحدد لنا طريق التفكير عبر توظيف الطبيعة وصراع الفرد معها، فباتت فكرة وجود فن يتساوى مع الألفة والتعايش الإنساني خيارًا لا بديل عنه، وهذا ما حدا بـ"ماركيوز" إلى أن يعلن مقولته الشهيرة: "إنك حين تلغي الحدود الفاصلة بين الفن والواقع؛ فإنك تبشر بموت الفن".

على هذا الأساس انكشف غطاء الرسم والنحت وباقي الفنون، وبات البحث عن تفاعل الصورة الذهنية والفكرية موضع احترام يُجاري تصدير الفن إلى الآخر. وفي لحظة عابرة للتوافق بين إشارة ما تحتويه الفنون من صيغ تعبيرية، وطاقتها، وحساسية الذائقة الجمالية للإنسان؛ تولّد خيار الوصول والاستحواذ على العمل استجابةً لقوة التملك والتخطيط للقبض على مفاصل العمل، ووضعه أمام الأنظار. وهذا التعطش ليس من باب الأنانية؛ بل هو سعيٌ خضع لتحديد الحدس، وبلغ ذروته في التفكير التأمّلي يوم مثّل الفن والحفاظ عليه ثروة وطنية للأمم والشعوب والقبائل البدائية. وأتذكّر تلك المقولة الهامة لـ"إرنست ليفي" التي يصرح فيها بأن الإنسانية ستبدأ في التحسن عندما تأخذ الفنّ على محمل الجد، كما الفيزياء والكيمياء والاقتصاد. ولعلّ مثل هذا الخطاب في الأنسنة والفن يُعيدنا إلى مبادئ التمسك بحقيقة وجود فن شرقي نحدده باسم: فن وادي الرافدين، والسومري، والفن المصري، والآشوري، والفن الإفريقي، ليتطور الأمر عند معرفة الفنون العالمية وأهميتها. فالفن هو نتاج للخبرة والتخيل، وواجهة لشعوب وأمم تحتاج إلى التمسك بجوهر حضورها في الحياة. ولكي نحافظ على شرطَي: الإنتاج الفني، والجمال التعبيري؛ سيدرك الفنان أن عليه مسؤولية كبيرة





ليعيد التحول في الأسلوب والمعنى مع كل نتاج فني جديد. ولهذا بقي الفن ظاهرة حية لعالم غريب تتناقض فيه على حساب الجمال والروح طبيعة لصور مشوهة، القصد من ورائها تغيير وجهة الإنسان نحو الماديات وثقافة الاستهلاك، وهذا ما حدا بالكثير من النقاد ومتذوقي الفنون للاستشهاد بمقولة "نادين جورديمير": "قد لا توجد أي طريقة أخرى لفهم الإنسان إلا من خلال الفن"، ومع هذا فهناك الفن الخاص بجرأته وسلطته البصرية يعيد له الواجهة ليتصدر الجمال الحقيقي، ويحرك فينا معايير جمال النفس الإنسانية، فوجدت القاعات والمتاحف وهي تقبع حيث حدود المعرفة والمواجهة معًا، وانطلقت فكرة التسويق، ووصل الأمر إلى مبالغ ذات أرقام مخيفة. فما هي الطرق الناجعة لتسويق العمل الفني؟ وكيف يختار متذوقو الفن لوحاتهم؟ وما هو معيار الجمال الذي على أساسه يُنشئ المتلقي رؤيته ويتخذ قراره؟

من المؤكد أن ثمة طرقًا عدة يجب معرفتها، وهي طرق تقوم عبر وسائل واضحة لنتواجه مع الآخر في معرفتها، ومدى تحقيق الغاية منها، وأصبح الفن في وضع حساس ليقف شاهدًا على مسالك ومتطلبات تهيمن عليها فاعلية السوق التجارية، ممثلة



في أشخاص وجماعات مستفيدة، بينما تقف في الجهة الأخرى المبادئ الأخلاقية لمضامين الفنون. وعليه، لا بد من بيان ما سيخسره الإنسان وهو يبتعد عن ملامسة جوهر الفن ومسؤوليته.

الأنسنة والفن خيار الذائقة والأخلاق

لدى الفن عدو اسمه الجهل، هكذا يُبدي رأيه "بن جونسون"، معللًا ذلك بقيمة الفنون التشكيلية مع تطورات الإنسان العلمية. وسيعكس الأمر خيبة أمل في وجود ذلك الإنسان حيًا بلا قيمٍ تُعيد إلينا بهجة الحياة. ولكن كيف ستكون الفنون بمجملها إذا أردنا قراءتها بشكل يدعو للتأمل؟

علينا الاعتراف هنا بأنه لا يوجد تأثير فعلي ومباشر للعمل الفني إزاء المتلقي للفن، بدليل أن هناك فنانين يصرحون بأنهم إذا توقفوا عن صنع الأعمال الفنية فلن يكون الأمر شبيهًا بما يحتاجه الإنسان من أدوات العلم الحديث، بينما رؤية فنان مثل "شاكر حسن آل سعيد" ستبدو مختلفة حينما يقول إن العمل الفني منخرطٌ بفعاليةٍ غير فاعلية العمل النفعي، فيجده متداخلًا مع أدوات أخرى لصنع الحضارة. فالفن -حسب وجهته- يؤسس لتكوين مناخ حضاري، ومع هذا علينا أن نحترم تلك الرؤية الداعية لتأكيد أن الفن لا يطلب من يأتي إليه، فمن يرغب في تحول ذائقته يجب أن يسعى إلى ذلك الفن، لأنه يُشذِّب من وجدان وعواطف الإنسان



ليتغير من الداخل.

في مواجهة هذا الرأي، ثمة من يرى أن الفنون ترف حياتي، وهذا يدعونا إلى أن نتعمق في فهم الرسم، فلا يمكن استيعاب الفن التجريدي والتكعيبي إذا ما قورن مع التعبيرية أو الواقعية التي تلامس النفس الإنسانية، والأمر ينطبق على رؤية الفن المعاصر، إذ نعده من الفنون الصعبة لأسباب كثيرة، منها الحاجة لمعرفة فلسفة العمل وتحليله في نطاق علم النفس الحديث. أما الفن الكلاسيكي فهو فن مطابق للطبيعة، ولهذا بدت الفنون الحديثةُ غريبةً عن الإنسان الذي أدار ظهره للطبيعة وجوهر مضامين العمل الفني، مما خلق فجوةً كبيرةً في التلقي بين الإنسان والفن، اتسعت في مرحلة بحث الفنان عن الفن الصافي الذي يطرح القائمون عليه التساؤل الحرج، قبل البحث عن محمولات العمل وما يبث من فكر وطروحات. وقبل النظر إلى مفرداته، يحتم عليك النظر للعمل الفني ككيان معزول عن الأشياء، وفي تلك اللحظة سيكون العمل ظاهرًا في شخصيته كعمل صافٍ، ومثال على ذلك أعمال "سيزان" حينما رسم البرتقال، إذ يبدأ استيعاب عمله الفني في اللحظة التي لا ننظر فيها إلى البرتقالات كبرتقالات، بل حين ننظر إليها كأشكال ومفردات ظهرت من خلال طريقة متميزة وفريدة في الرسم. وسنتوقف أيضًا للتذكير عند منجز الفنان "ضياء العـزاوي" في توظيفه لمأساة صبرا وشاتيلا التي تقف وراء صناعة لوحة "العزاوي"، ولكن اللوحة في ذاتها عبارة عن سيمفونية أشكال هندسية، فهي تومئ إلى الحدث ولا تُشير إليه بشكل صريح وواضح، فهي نوع من الشعر المتلبس بالعاطفة، وهي شعرٌ مرئيٌّ يعتمد على شكلانية هندسية. بالنسبة للمتذوق الحقيقي سيجد أن العمل توافق هرموني بين أشكال هندسية مطروحة من قبل الفنان استُخدمت كما لو كانت موسيقى مؤلمة تشير للمأساة دون استعراض إعلاني مباشر.

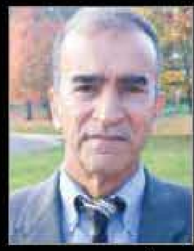




لو أعدنا وجهتنا نحو الفنون القديمة كالمنجزات الفنية السومرية والمصرية لرأيناها تحمل دلالة دينية وأسطورية، على العكس من الفن الآشوري الذي يحمل طابعًا سياسيًا يؤرخ لوقائع وحروب تاريخية لارتباطه بالقصر الملكي، وهذا يكشف لنا مدى ارتباط الفن بالحياة ومشتركات الوقائع وتوظيفها. بينما يرتبط اليوم جزءٌ من الفن الحديث بمضامين لتوعية الجماهير، ومثالٌ على ذلك الفنان المكسيكي "دييكو ريفيرا" الذي عُرف عنه أنه فنان للجداريات الضخمة، إذ لا تخلو لوحاته من رسم للعمال والمفكرين، مما جعلها تلتصق بالجماهير. ولا ننسى أن نستشهد بفنون الشارع الجرافيتي، متذكرين "بانكسي"، فأعماله تربط ما بين المضمون الواضح والجلي معجونًا بروح وحساسية شعرية، وأحيانًا سريالية حلمية.

والخلاصة هي أن الفن التشكيليّ يتبنى في مسعاه الشكلي ثورة معرفية بصرية تُساهم في بث رسائل جمالية الغاية، منها: تهذيب النفس، والشعور بالجمال الذي يحيطنا في المجتمع. ولا نعدم ما للفنون من مؤثرات في خطاب النهضة والقومية، وتأجيج مشاعر الشعوب تجاه ظلم استبداد السلطة، وهذا ما يذكر بحوادث الحروب المعاصرة، إذ يلجأ الفنانون إلى رسم لوحات تُحاكي الحدث المأساوي لهجرة الشعوب جراء أنظمتها الدكتاتورية، ورسم مظاهر الحرب وتدميرها للبنى المجتمعية. ولعل اللافت في الفن اليوم تعزيز الاهتمام بالإرث والتاريخ القديم كجزء من الاعتزاز بالهوية، وهذا ما يجعلنا نهتم بفنون ما قبل التاريخ، لأنها تعيدنا إلى مجد تاريخنا المشترك.

خصوصية الاغتراب العراقي من منظور فني



أ.د. صبري مسلم حمادي[1]

لايخفى أن لمفهوم الاغتراب أفقا شاسعا، فهو وكما يراه اللغويون نفي الفرد عن مجتمعه وأهله وبلده، بيد أن المعاجم ذات الصلة بعلم الاجتماع وعلم النفس تشعبت كثيرا في تقسيمه، فهو ربما يكون اغترابا اجتماعيا أو نفسيا أو اقتصاديا، وهو لايقتصر على الاغتراب خارج الوطن كما هو المعنى الشائع له بل قد يكون الاغتراب داخل الوطن أكثر حدة وتأثيرا. ومن معاني الاغتراب التناشز مع المجتمع وافتقاد المعايير والموازين لدى الفرد المغترب والإحساس بعدم الانتماء والإحباط الفكري ، ومن معانيه المضافة أيضا اغتراب العامل أو الكادح عامة عن المؤسسة أو الجهة التي يعمل لحسابها طالما أن دخله المالي أقل بكثير من جهده بحيث لا يستطيع ان يتجاوز رغيف الخبز.

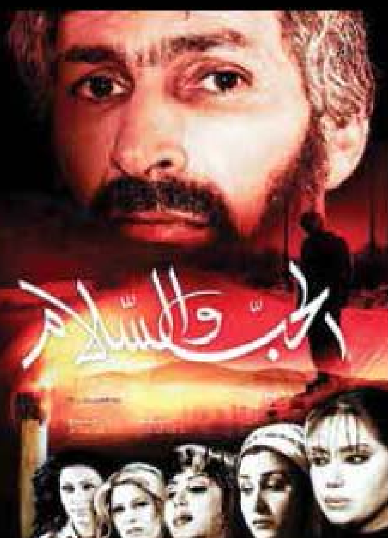


لست بصدد التشعب في مفهوم الاغتراب إلا أن ما يهمني هنا وعبر هذه السطور هو انعكاس الاغتراب على الفنون الأدبية وسواها من الفنون في العراق بحيث يحضر الاغتراب بكل مفاهيمه في الرواية والقصة القصيرة والمسرح والفيلم والمسلسلات التليفزيونية وسواها من الفنون المرئية والمسموعة.

ففي الفن الروائي نجد أبطال الروايات ومنذ بواكير الفن الروائي العراقي من المثقفين الذين تتضاد طموحاتهم في كثير من الأحيان مع السائد والمألوف بحيث تفضي إلى إحساس المثقف بالاغتراب عن هذا المجتمع الراكد الذي لا يريد أن يبرح مكانه خوفا بل هلعا من كل جديد. وبعد الاحتلال عام 2003 وسقوط النظام الديكتاتوري تكاد لا تخلو أية رواية من الروايات الصادرة بعد هذا التاريخ من الإحساس بالاغتراب سواء أكان هذا الاغتراب داخل الوطن أو خارجه.



ففي رواية (أرابخا) -على سبيل الاستدلال- التي أصدرها الروائي العراقي سعد السمرمد واستمد اسمها من رمز آشوري قديم ، تهاجر بطلة الرواية (أرابخا) هي وزوجها إلى ألمانيا وكلاهما فنان تشكيلي، وهناك يضيعان وسط مجتمع مادي حيث تنحرف مسيرتهماالفنية ويودي بهما الاغتراب إلى هاوية الخيانة. لأن الاغتراب هنا هو رديف ضياع الموازين وافتقاد القيم. تخون أرابخا زوجها مع الفنان الألماني فريدريك ، -وهذه إشارة إلى حرمة الوطن المستباحة إثر الاحتلال- من جانب ومن الجانب الآخر فإن أرابخا متعاونة مع زوجها الذي يمارس



خيانة من نوع آخر إذ يزيف أعمال كبار الفنانين العراقيين المعروفين عربيا وعالميا ثم يسرق اللوحات الأصلية ويضع البدائل الزائفة لقاء مبالغ تافهة يدفعها لهما خائن آخر هوعماد الذي تحول فجأة وبعد السقوط إلى مناضل ، وجاء بوظيفة مسؤول كبير في إحدى التشكيلات الحكومية في مرحلة ما بعد الاحتلال.

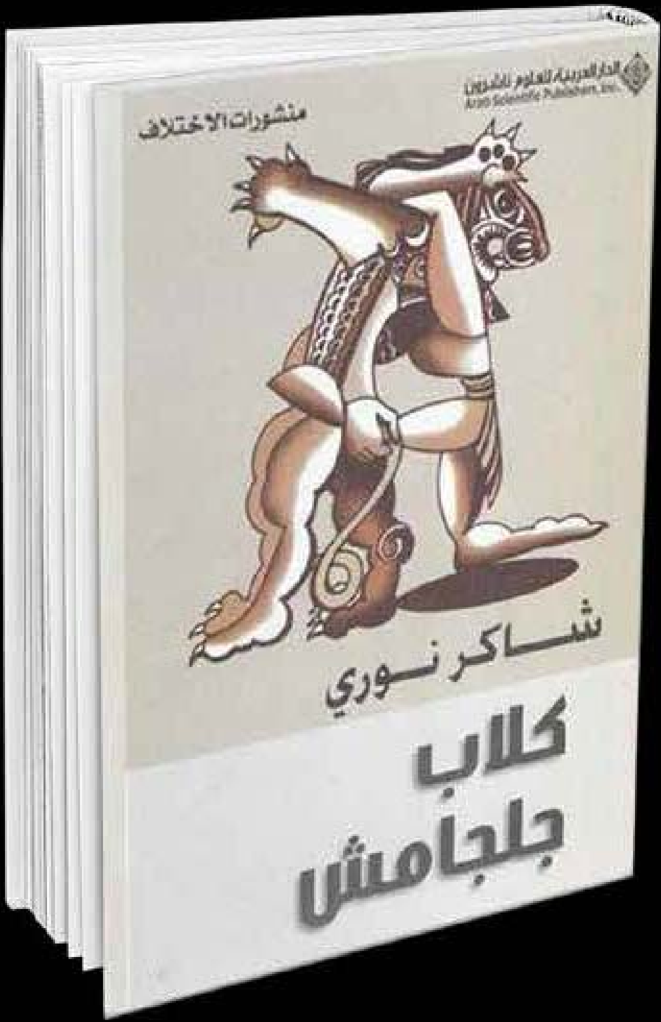
وكأن السارد يريد أن يقول إن ظروف العراق القاهرة صهرت بعض أولئك الذين اغتربوا عن الوطن فبانت سوءاتهم للعيان، وبدا الخلل ليس فقط في المجموعة التي استلمت الحكم دون مؤهلات قيادية، بل في معظم أفراد المجتمع ممن استلموا وظائف أو مسؤوليات في الدولة الجديدة مما أشاع انطباعا



لا يخطىء ، وهو أن كيان هذه الدولة الجديدة بني على أسس رملية آيلة للسقوط.

وأما بطل رواية (كلاب كلكامش) للروائي العراقي شاكر نوري فإنه مغترب من نوع خاص جدا إذ كان يبحث عن الموت وليس عن الخلود ، لأن الخلود في حياة بائسة كهذه يشبه الخلود في الجحيم ، وفي هذه الحالة يصبح البحث عن الخلود عقيما تماما ، فهو مختلف عن سلفه جلجامش الذي بنى حضارة رائدة وكان يعتز بالحياة حين سعى إلى أن يخلد فيها كما تخلد الآلهة ، في حين أن العراقي الآن ولا سيما في ظل ظروف القهر والعوز والحرمان يفكر في أن الموت هو الحل وليس الخلود.

وفي رواية الديلي فرانس كافيه للقاص والروائي العراقي عبد الإله عبد القادر نجد الموضوع ذاته ، إذ يغترب العراقيون ويتفرقون شذر مذر خارج وطنهم ، وإذا بهم في بيئة نائية مثل الفليبين وعاصمتها مانيلا، وقد نقلوا ثقافاتهم وخلافاتهم على حد سواء ، وفجأة ينتقل أحد كبار المحتالين من تلك البيئة النائية إلى وظيفة مهمة في إحدى الحكومات الجديدة ببغداد مدعيا بأنه دكتور طبيب وجراح أيضا وبشهادات مزورة. ومثل هذه الحالات تتكرر في روايات لا حصر لها ، لأن من أعراض الاغتراب افتقاد الانتماء وغياب المعايير كما أسلفنا وهو ما قد يحصل



داخل الوطن وخارجه على حد سواء.

وينطبق هذا تماما على القصة العراقية القصيرة ، فهذا بطل قصة (حنين بلا ضفاف) التي وردت في مجموعة قصصية حملت عنوان (هديل على الحدود) للقاص فاروق أوهان

إذ يدلج يونس سارد القصة وبطلها في نمطين من الاغتراب أحدهما في أقاصي الغربة المكانية، وفي أحد البلدان الأوروبية، وهو ينتقيها لأن فيها نهر الدانوب وضفتيه (بودا / بشت) التي تذكره بدجلة وضفتيها (الرصافة / الكرخ) في بغداد، والساحلين الأيسر والأيمن في الموصل، وأما الغربة الأخرى فإنها تستقر في أعماق الروح حيث زخم الذكريات، وحشد التجارب الأثيرة زمن الطفولة والصبا. ويشكل القاص فاروق أوهان مشهدا لطائر غريب يلوح في الأفق فيقتنصه صقر جائع، وما ذلك الطائر إلا بطل القصة الذي أطاحت به الغربة فمات على صعيد الروح والإحساس. وتطول القائمة لو استعرضنا قصصا قصيرة غزيرة حضر فيها الاغتراب وانتظم أحداثها الرئيسية وشخصياتها أو تخلل حوارها.

وأما فن المسرح فإن كثيرا من العروض المسرحية ناقشت موضوع الاغتراب سواء بشكل مباشر أو غير مباشر ، ومعظم النصوص المسرحية تستعين بالكوميديا السوداء والسخرية المريرة كي تصف الوضع الجديد الذي آل إليه الوطن بعد عقود القمع والحروب الضارية التي افتعلها النظام السابق، وهي التي أفضت إلى حرب أهلية أكثر ضراوة بعد السقوط ثم إلى جيش من الأميين والعاطلين عن العمل ممن لم تتح لهم فرص التعلم أو العمل الحر الشريف فانضموا إلى مجموعات عشائرية أو ميليشيات دينية ذات طابع طائفي ، بحيث تعتاش تلك الميليشيات على هذا الرعب الذي زرعته في قلوب الناس من بقية الطوائف الدينية منها والعرقية بدلا من زرع فكرة التعايش بين الطوائف والأديان، وفي ظل قانون صارم لا يفرق بين دين وآخر أو بين طائفة وأخرى أو بين عرق وآخر.

ومن المسرحيات الجادة وهي غير المسرحيات اللاهية التي هدفها التسلية وشباك التذاكر، مسرحية "قطار الخامسة والعشرين" للشاعر خزعل الماجدي حيث تتحدث المسرحية عن الوطن والمنفى والصراع الذي يعيشه العراقي في كليهما وسط حنين جارف للوطن من جهة ومن جهة أخرى الحرب والمفخخات التي دفعت بأبنائه للرحيل من جهة أخرى. وأحسب أن ميدان المسرح يحتاج إلى مثل هذه المسرحيات لا سيما وأنني أعرف المؤلف خزعل الماجدي جيدا فهو باحث جاد أضاف للمكتبة العربية كتبا مهمة عن عالم الأساطير في حضارات العراق الموغلة في القدم وعن تاريخ الأديان. وهو من ضحايا مرحلة ما بعد السقوط إذ فقد أحد أبنائه تاركا لأسرته جرحا لا يندمل.

ونقرأ بين الحين والآخر عن مسرحيات احتضنها منتدى المسرح وسط بغداد كي يعرض مسرحية "غربة " العراقية من تأليف جمال الشاطئ وإخراج كريم خنجر. وتعكس المسرحية صراعا داخل الذات تتجسد فيه معاناة مثقف عراقي يتأرجح بين نارين إحداهما البقاء في وطن مفخخ قد يفقد الإنسان فيه حياته في آية لحظة بسبب التفجيرات وغياب الأمن والأخرى التطلع إلى موائد الغربة التي أعدت لأبناء وطن آخر مختلف في كل شيء.



وأما الفيلم السينمائي فقد استأثر بعدد كبير من الأفلام التي تحدثت عن الشتات العراقي والاغتراب المكاني والروحي قبل السقوط وبعده ، وقد نشر الروائي والأكاديمي شاكر نوري مقالا له في صحيفة البيان الإماراتية يشير فيه إلى أكثر من مخرج سينمائي، معظمهم يعيش في المغترب وجهودهم في إنتاج فيلم عراقي يحمل خصوصية الهم العراقي وبتمويل ذاتي على الرغم من الضيق المادي الذي يعيشه معظمهم.

ومن هذه الأفلام التي جمعت بين التقنية السينمائية والفن التشكيلي فيلم (عكس الضوء) للمخرج قتيبة الجنابي، الذي يعمل بين لندن وبغداد، وقد استمد عنوان الفيلم من الهجرة إلى أوربا حيث يفتقد الضوء الذي هو من مستلزمات الفنان التشكيلي لا سيما أنه هاجر

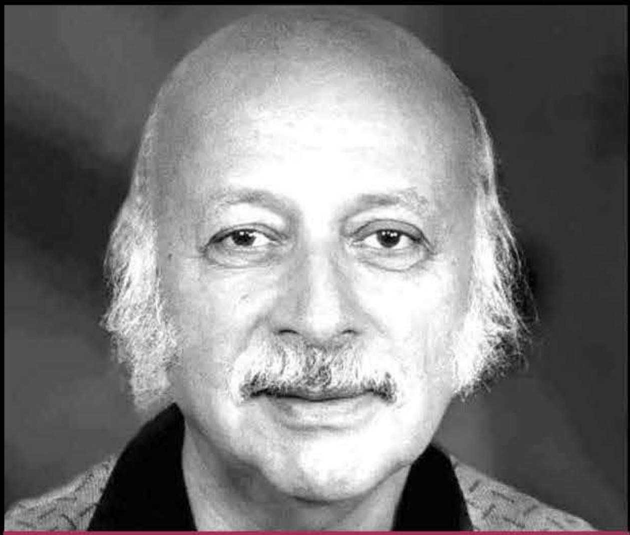


خزعل الماجدي

من بلد الضوء ووطن الحضارات (العراق) ، واستطاع المخرج أن يعكس اغتراب الفنان التشكيلي -بطل فيلم عكس الضوء- على لوحاته المضيئة والمضمخة بعطر الشرق وحميمية البيئة التي أنتجتها وإذا بتلك اللوحات تبدو مثل لحن نشاز وسط بحر من الألوان الرمادية الداكنة الرامزة للغرب الأوربي.

وللمسلسلات التليفزيونية دور في انعكاس حالات الاغتراب وتداعياته سواء داخل الوطن أو خارجه وسواء أكان هذا الاغتراب قبل السقوط أم بعده. وقد أتيح لي أن أتابع مسلسلا من تأليف الكاتب حامد المالكي وإخراج غزوان بريجان، وهو إنتاج سوري عراقي مشترك ومعظم أبطاله من مشاهير الممثلين العراقيين والسوريين أذكر منهم على سبيل الاستدلال بهجت الجبوري ومنى واصف وجواد الشكرجي وإياد راضي وآسيا كمال وهناء محمد. وقد انتقى كاتب القصة والسيناريو حامد المالكي حي السيدة زينب في دمشق كي يجمع عشرات الشخصيات المنكوبة والهاربة من بطش السلطة قبل السقوط أو الهاربة من الحرب الأهلية بعد السقوط وهي التي كرسها المحتل واحتضنها التخلف والجهل ومكر الساسة أدعياء الدين والمنتفعين من مآسي الناس.

ومما يذكر أن القاص والسيناريست حامد المالكي كتب قصة أخرى عنوانها الحب والسلام وقد كانت نواة لمسلسل طويل، وهو إنتاج عراقي سوري مشترك -أتيح لي أيضا أن أتابعه- يصور الحرب العراقية قبل السقوط والهجرة العراقية الكثيفة إلى سوريا إثر الحرب الأهلية بعد السقوط، ومما يلفت النظر في هذا المسلسل هو حالة بعض المثقفين العراقيين المهاجرين وهم يقرؤون لبعضهم نتاجاتهم المحبطة والمعبرة عن اغترابهم وحزنهم العميق حد البكاء ، وحلمهم في العودة إلى وطنهم العراق وفي ظل سماء آمنة.



مظفر النواب



قتيبة الجنابي

وأما فن الشعر فقد اكتضت ساحة الشعر بقصائد الاغتراب وما يرادفه أو يقترب منه مثل المنفى والمغترب والوحدة والتيه والعزلة، تأمل هذا المقطع من قصيدة مظفر النواب الذي اغترب في زمن مبكر احتجاجا على قمع السلطة الديكتاتورية في العراق وإذا به يتوحد مع المنفى وينصهر في أتون الاغتراب:

تعبت ولم أصل المنفى
المنفى يمشي في قلبي
في خطواتي
في أيامي
المنفى كالحب يسافر في كل قطار أركبه
في كل العربات أراه
حتى في نومي يمشي كالطرقات أمامي
في العصر يكون الإنسان ويعرف من منفاه

وبعد: فإن الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية والسينمائية والمسلسلات التليفزيونية التي رصدت ذلك الترقب والأمل في أن ينحسر ذلك الحصار الظالم قبل السقوط الذي فرضه عالم قاس منقاد لإرادة الدول الكبرى التي عاقبت الشعب العراقي ولم تعاقب رأس النظام آنذاك الذي استمر في الحكم بعد جريمة غزو الكويت لأكثر من عقد من السنين. كما عكست تلك الأعمال الأدبية والفنية بعد سقوط النظام هجرة العراقي من وطنه وعبر ستة عشر عقدا من الزمان وباتجاه أصقاع أجنبية تثير أقصى أحاسيس الاغتراب من جانب ومن الجانب الآخر أقصى الحنين للوطن والذكريات. وتكمن المفارقة في أن الذين جاؤوا بعد السقوط فاجاؤواالعراقيين بعيوب أخرى لم تكن في الحسبان بحيث ظن بعضهم أن الوضع قبل هذه المجموعة الحاكمة كان أفضل ، والحقيقة أن المقارنة هي بين السيء والأسوأ.

ونتساءل في خاتمة هذه السطور، ترى متى نشهد فنونا أدبية ومسرحية وسينمائية وتشكيلية تعكس واقعا مشرقا لهذا الوطن العريق الذي طالت معاناته واتسع جرحه بحيث ترمد كل شيء فيه ، إن الأمل يظل نصب الأعين ولا سيما مع الأجيال الشابة التي تعلمت من المأساة العراقية الكثير، ولا يأس مع الحياة.

---

(1) أستاذ اللغة العربية في قسم اللغات الأجنبية بكلية واشتناو، مشيغان، الولايات المتحدة الأمريكية ■ أستاذ الأدب الحديث في قسم اللغة العربية بكلية التربية في جامعة الموصل سابقا
■ عميد كلية الآداب الأسبق وأستاذ النقد الأدبي المعاصر في قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة ذمار سابقا

تجربتي مع النقد المسرحي والمسرح الإنجليزي





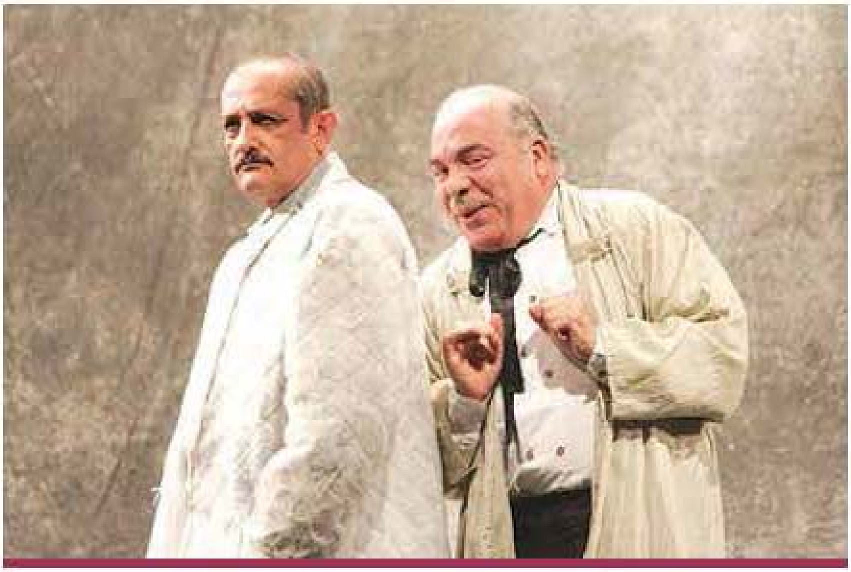
صبري حافظ

لندن

كشفت في مقالة سابقة في "الجسرة الثقافية" عن الأدوار المتعددة للنقد المسرحي، وعن ضرورة أن يكون كالمسرح نفسه: فكر وتفكير. وأن يعي أن لعملية التفكير، بالإضافة إلى حوارها الجدلي الخلاق مع كل عناصر النص والعرض المسرحي وذائقة الجمهور، دور أشمل ينطوي في جانب منه على التقييم المعياري، وبلورة التيارات والاتجاهات والرؤى التي يمكن أن تساعد في عملية الإبداع والمقارنة، وفي جانب آخر على الاستشراف المستقبلي لأجنة التغيرات الجديدة فيه، وكيف يمكن أن يرودها النقد كي تثمر أفضل ما عندها.

دور النقد الاستشرافي:

ويكتسب هذا الدور الاستشرافي للنقد المسرحي أهمية كبيرة في ممارستي النقدية للمسرح. ليس فقط لأنني بدأت العمل النقدي والتعامل مع المسرح المصري في مرحلة تعد الآن من أزهى فترات هذا المسرح، ألا وهي مرحلة الستينات من القرن الماضي، حيث بدأت الكتابة النقدية عن المسرح بمقال عن مسرحية يوسف إدريس "الفرافير"، وهي أيضًا من النوع الذي صدم الذائقة المسرحية وقتها، واحتاج أن يقوم النقد بتدريب الذائقة الشائعة في تلقي العمل المسرحي على كيفية تناول هذا الجديد والمغاير وقتها. ولكن أيضًا لأنني وبعد دراسة للنقد المسرحي في مصر، سرعان ما انتقلت عام 1973، بعد سنوات قليلة من تلك البدايات، للدراسة ثم العمل والحياة في بريطانيا، وفي مدينة لندن خاصة. ولندن كما نعرف جميعًا، من أهم عواصم المسرح في العالم، إن لم تكن هي عاصمة المسرح في العالم بالفعل. فقد تجاوز عدد تذاكر المسرح



مشهد من مسرحية «مذكرات ديناصور» توفيق الجبالي وفاضل الجعايبي

التي بيعت في عام (2017) 15 مليون تذكرة، بعائد تجاوز سبعمئة مليون جنيه استرليني، كما تجاوز عدد المسرحيات التي عرضت على خشبة المسرح الإنجليزي في العقد الماضي أكثر من ثلاثة آلاف مسرحية جديدة، أي بمعدل أكثر من ثلاثمئة مسرحية كل عام، أو مسرحية جديدة كل يوم تقريبًا.

هناك وجدت نفسي حريصًا على أن أكون جسرًا بين المسرح الذي أشاهده في لندن، والقارئ العربي الذي أكتب له عنه، والذي درست النقد المسرحي من أجله. وأن أرى الكثير من العروض بعين لا تستطيع أن تغفل عن الواقع المسرحي العربي الذي عرفته قبل انتقالي لبريطانيا، والذي واصلت التعرف عليه أثناء إقامتي بها. وأخص بالذكر هنا المسرح التونسي الذي شاقتني تجاربه المتميزة منذ شاهدت عرض توفيق الجبالي المبهر "مذكرات ديناصور" في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في أواخر ثمانينات القرن الماضي.

إشارات إلى التجربة التونسية:

وهي التجربة التي دفعتني

للسفر إلى تونس في رحلة بحثية في مطالع التسعينات، وقضاء عدة أشهر بها للتعرف على حاضرها المسرحي المترع بالخلق والإبداع. وقد حرصت أثناء تلك الرحلة لا على التعرف على ماضي المسرح التونسي وحده ودراسة تواريخه، ولكن على متابعة ما يدور في حاضره وقتها من تجارب مسرحية لدى توفيق الجبالي وفاضل الجعايبي ومحمد إدريس وعزالدين جنون، الذي رحل عن عالمنا على عجل، وغيرهم.

وكتبت عن خصوصية تلك التجارب الشيقة كثيرًا للقارئ الإنجليزي على الخصوص، لأنني أحرص على الكتابة باللغة الإنجليزية عن أدبنا ومسرحنا، والكتابة باللغة العربية عن المسرح الإنجليزي. وقد وجدت في التجربة المسرحية التونسية ما يضيف الكثير لمعرفة القارئ الإنجليزي عن مسرحنا. حيث وجدت أن استقصاءاتها تشكل أحد أغنى روافد التجربة المسرحية العربية. وتدير أحد أهم الحوارات بين



محمد إدريس

الفن المسرحي، كفن جمعي وجماهيري، وبين الواقع العربي المثقل بتناقضات القهر والفساد والاستبداد، وبخاصة في عمل من نوع "كلام الليل" لتوفيق الجبالي الذي استمر عدة سنوات، أو "اشطح مع القرد" للجبالي أيضًا الذي استشرف الثورة التونسية.

وأود هنا أن أواصل هذا القوس الذي فتحته على التجربة التونسية، كتجربة فريدة بين مختلف التجارب المسرحية العربية التي تعرفت عليها. وأشير إلى اعتمادها على عملية الكتابة الركحية، وإن كانت بها استثناءات أيضًا مثل: عزالدين المدني وغيره من كتاب النصوص الدرامية.

فالكتابة الركحية، أي الكتابة على الخشبة/ الركح لدى عدد من أعلام المسرح التونسي المعاصر، هي كتابة لنص يقدم استراتيجيات العرض، ورؤى المخرج المسرحي، أو دور "الدراماتورج" فيه، على استراتيجيات الكتابة الدرامية، ولكنه لا يغفلها، وبخاصة في أعماله الجيدة. ويعمل على بلورة النص ضمن أطر آليات الفرجة، والحركة، والموسيقى، والإيقاع، والتواصل مع الجمهور. إنها منطلق خاص في

الكتابة للمسرح، لا يتصور النص منفصلًا عن العرض بأي حال من الأحوال، ويعزز العلاقة الجدلية الخلاقة بين الإثنين. وأهم من هذا كله يدير بالمسرح أحد أغنى الحوارات النقدية الخلاقة مع الواقع، ومع السياسة بمعناها الأشمل والأعمق في آن، وخاصة في أعمال الجبالي والجعايبي.

جسر بين ثقافتين:

أعود بعد إغلاق ذلك القوس الذي فتحته على المسرح التونسي المتميز، لأقول إنني أضع المسرح العربي دائمًا في خلفية تفكيري النقدي أثناء كتابتي عن المسرح الإنجليزي أو الأمريكي اللذين أشاهدهما في لندن، بل عن أي مسرح آخر أشاهده فيها أو في غيرها، خاصة وقد عشقت التردد كل عام على مهرجان أفينيون المسرحي في فرنسا، وهو أحد أهم مهرجانات المسرح في عالمنا المعاصر، والكتابة عنه للقارئ العربي.

لذلك فإن حديثي هنا عن النقد المسرحي هو حديث يمزج بين الجانب الفكري والتنظيري في النقد المسرحي، وبين التجربة الشخصية المستقاة من النقد الذي مارسته طوال عقود من الإقامة في بريطانيا. وهي تجربة تسعى لأن يكون النقد فيها جسرًا بين الثقافات والرؤى والاجتهادات المسرحية المختلفة. يقدم للقارئ العربي ما يدور في مجال المسرح البريطاني والأمريكي خاصة، من نصوص وعروض تحفل بها الساحة المسرحية في لندن. ويقدم للقارئ الإنجليزي ولدارس ثقافتنا في بريطانيا أهم ما يدور في المسرح العربي. لأنني حينما أكتب عن المسرح باللغة الإنجليزية فإنني أكتب عن المسرح العربي الذي أنفقت سنوات من عملي الأكاديمي في جامعة لندن لترسيخ وجوده بين المساقات الدراسية الجامعية، ودراسته مع الأجناس الإبداعية المختلفة التي يدرسها طلاب الأدب العربي في الجامعات البريطانية.

أما حينما أكتب عن المسرح الإنجليزي والغربي فإنني أحرص على أن أفعل ذلك بالعربية كي أكون جسرًا بين الثقافتين. فالمسرح في لندن عامل حيوي فاعل في الحياة البريطانية بكل جوانبها السياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية. ذلك لأن قطاع فنون الفرجة المختلفة من الفنون المرئية والمعروضة والمسموعة، باستثناء المتاحف والسينما، يسهم بأكثر من 5 بليون/ مليار جنيه استرليني في الاقتصاد الإنجليزي سنويًا. وهو قسم صغير من إسهام ما يعرف بالصناعات الإبداعية Creative Industries التي تجاوز إسهامها في الاقتصاد البريطاني 76 بليون/ مليار جنيه في عام 2015.

فإذا ما ركزنا على المسرح وحده دون الموسيقى والغناء والسينما وغيرها من الفنون، سنجد أن دخل شبابيك التذاكر فيه في عام 2015 تجاوز 633 مليون جنيه استرليني، وأن متوسط عدد تذاكر المسرح المباعة في الأسبوع قارب ثلاثمئة ألف تذكرة، وبلغ ذروته في أسابيع الشتاء، حيث تجاوز 430 ألف تذكرة أسبوعيًا في شهر ديسمبر وبدايات يناير خاصة. وأن ضريبة القيمة المضافة على تذاكر المسرح وحدها، والتي دخلت الخزانة العامة للإنفاق منها على الصحة

والتعليم والدفاع وغيرها في عام 2015، تجاوزت 105 ملايين جنيه استرليني بالطبع.

دور المسرح في حياة المجتمع:

لذلك فإننا بإزاء مسرح يلعب دورًا مهمًا في حياة مجتمعه، ويسهم في رفاهيته ودعم اقتصاده، فضلًا عن إرهاف وعي الجمهور فيه وتنويره. وهو مسرح حرصت على متابعة أهم ما يدور فيه من تجارب وتيارات في الكتابة والإخراج على حد سواء. وقد لاحظت أثناء كتابة هذه المقالة أنني أدرت ظهري كلية للمسرح التجاري في لندن، ولم أهتم بما يدور على خشبته من أعمال استعراضية وغنائية ناجحة، تجتذب السياح للعاصمة البريطانية. لأننا لا نحتاج إلى مثل هذا المسرح الترفيهي. وإنما حرصت على الكتابة للقارئ العربي عن الأعمال التي تثري ضمير المسرح الإنجليزي نفسه، وأبرز كتابه على مر العقود القليلة الماضية. وكذلك عن الأعمال المماثلة التي يقدمها لكتاب من مختلف



توفيق الجبالي

أجيال المسرح الأمريكي المعاصر. لأن النقد المسرحي الذي أكتبه عنه مشغول بالفكر والتفكير في الوقت نفسه، يستقرئ ما تنطوي عليه الحركة المسرحية من تيارات فكرية واتجاهات نظرية، اثناء الكتابة عما يشاهده الناقد من عروض، وما تقدمه من جديد في عالم المسرح الإنساني، بل وما قد تسهم به في فتح طرق جديدة أمام المسرح العربي. ومن هنا فهو مرآة تنعكس عليها الكثير من قضايا عالمنا الملحّة.

وغني عن القول إنني أحرص على مشاهدة أي عمل مسرحي يتناول، من قريب أو بعيد، أي من قضايا عالمنا العربي، أو العلاقة الصعبة بين الغرب وبيننا، كما كان الحال مثلاً إزاء حرب الخليج الأولى، أو الغزو الأميركي البريطاني للعراق. فكل من المسرحين الإنجليزي والأمريكي مشغول بقضايا الحاضر والسياسة بشكل ملحوظ. وكلاهما يهتم بنقد أخطاء الساسة في بلادهما، وفضح فسادهما. لذلك كان حرصي على مشاهدة مثل هذه الأعمال وتقديمها للقارئ العربي مزدوج الهدف. يعرض على القارئ العربي كيف تناول الآخر قضايانا من ناحية، ويعرض

على المسرحي العربي، أهمية أن يتناول المسرح أكثر قضايا السياسة إلحاحًا ومعاصرة، وأن يكشف عن أخطاء الساسة وفسادهم، وما أكثره في بلادنا. وكيف أن المخرج الإنجليزي حينما لا يجد نصًا جديدًا يسعفه في التعامل مع قضايا الحاضر الملحّة، فإنه يعود لإحدى كلاسيكيات المسرح. فيقدم مثلًا تأويلًا جديدًا لمسرحية شكسبير الشهيرة "هنري الخامس" ولكن بملابس عصرية يرى فيها المشاهد ما تفتقر إليها الحرب على العراق من عدل أو عقلانية. أو تأويلًا جديدًا لـ"طرواديات" يوربيديز يكشف لنا عما تعرضت له نساء العراق من أهوال.

نوعية النقد المسرحي:

إنه نقد مسرحي من نوع خاص، لا يقدم فقط ما يحفل به مسرح الآخر من قضايا واجتهادات، ولكنه مهموم بالأساس بالمسرح العربي وما يعاني منه من فقدان للحرية ونقص في إمكانيات التعبير الدرامي والفرجة المسرحية وبعض الإمكانيات الحرفيّة من ناحية؛ ومشغول في الوقت نفسه بالواقع العربي الأشمل وما يعاني منه من فقدان للذاكرة التاريخية واستبداد.

وإذا كان أبرز هموم المسرح هو مساءلة الحاضر، وإرهاف وعي المشاهد بتناقضاته، وتحفيزه على التفكير في تلك التناقضات، واتخاذ موقف منها؛ فإن دور النقد هو إبراز استراتيجيات المسرح المختلفة التي يتمكن عبرها من التعامل بفعالية مع تلك الهموم، وطرح أسئلته المدببة على الحاضر، والتي كثيرا ما تحتاج إلى صياغتها في شفرات قد تفوت المشاهد مراميها، وعلى النقد مساعدته في فكها، وإيقاظ وعيه بحمولاتها الدلالية المختلفة. ناهيك عن أن الحديث عن تلك الشفرات قد يساعد المسرحي في استلهام آلياتها، خاصة وأن مسرحنا العربي يعاني من أشكال متعددة من الرقابة السياسية منها والذاتية والأخلاقية على السواء.

والواقع أنني آمنت بأن النقد الواعي بوظيفته يعمد دائمًا إلى الكشف عن مختلف مستويات المعاني والدلالات التي ينطوي عليها النص، وتفكيك شفراته التعبيرية المختلفة، في نص قادر على امتاع القارئ وتنويره في آن. لأن الناقد المسرحي يكتب عملًا موازيًا للنص/ العرض يكون في المحل الأول جسرًا بينهما وبين الجمهور، ولكنه يسعى في الوقت نفسه للقيام بكل الوظائف التي يسعيان لتحقيقها. بمعنى أنه إذا كانت للمسرح وظيفة فكرية، فإن النقد المسرحي هو الذي يبلور هذه الوظيفة، ويحدد معالمها ومدى عمق محتواها أو سطحيته. وإذا كان المسرح تفكير فإن عملية الحوار والتفكير التي يثيرها في عقل المشاهد تأخذ أبعادها الكاملة في النص النقدي الموازي.

ولابد هنا من التفريق بين النص المسرحي، والعرض المسرحي؛ أو الحديث عن نوعين من النقد المسرحي أولهما: نقد النصوص المسرحية، وفي هذا المجال فإن المكتبة الشكسبيرية وحدها تعج بآلاف الكتب المختلفة عن أعماله

وعن مختلف الرؤى والأفكار التي تنطوي عليها. ولاتزال تظهر حتى اليوم مدارس نقدية جديدة في الكتابة عنها، واكتشاف طرق ومناهج مغايرة للتعامل معها، كان آخرها التاريخانية الجديدة عند ستيفين جرينبلات Stephen Greenblatt.

وهناك نقد العرض المسرحي وهو المجال الذي يتم فيه التفاعل بين النص ومختلف فنون العرض والفرجة: لذلك فإن الكتابة عن النص المسرحي، وفتح المجال أمام ما ينطوي عليه من مستويات متعددة للمعنى، تختلف عن الكتابة عن العرض المسرحي، من حيث هو تقييم لتأويل محدد للنص، ومن حيث هو توظيف لعدد من عناصر الفرجة المسرحية المختلفة من: منظر، إضاءة، حركة و"كريوجرافيا"، تمثيل، موسيقى، رقص، إيقاع يضم هذا كله ويهندسه المخرج. لذلك فإن الكلام في نقد النص لابد وأن يكون في جوهره كلامًا في الدراما، وهي عماد أي عمل مسرحي. كما أن الكلام في نقد العرض لابد وأن يكون هو الآخر



فاضل الجاجي

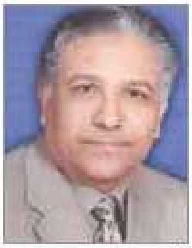
كلامًا في مدى قدرة لغة المخرج وأدوات العرض التي استخدمها على توصيل تلك الدراما، أو جوانب محددة منها للجمهور.

وفي ختام هذه المقالة/ الشهادة، أود تأكيد أن النقد يكون فاعلًا في الحركة المسرحية حينما تكون حركة حيّة بالمعنى الشامل للحياة، بكل مكوناتها الصحية من إنتاج وجمهور وتقييم للعروض يتيح لبعضها الاستمرار، بينما يُعرض عن البعض الآخر وينصرف عنه الجمهور. ولذلك فهو يقوم بعدة أدوار في مقدمتها: تفكيك شفرات النص، والعرض معًا، والقيام بنوع من التقييم النقدي والمعياري، والترويج لاتجاه مسرحي أو تأويلي يستشرف فيه الناقد القدرة على إثراء الحياة المسرحية، واستكشاف المواهب المسرحية الجديدة في مختلف مجالات الكتابة والعرض.

وأخيرًا فإنه لامجال حقًا للحديث عن مسرح حيّ، وعن نقد مسرحي فاعل إلا في ظل مناخ من الحرية، يتيح للإبداع الازدهار، ويتيح للنقد ممارسة مختلف وظائفه التطبيقية منها والتنظيرية، التي ترفدها في كثير من الأحيان الدراسات الأكاديمية القائمة على التحليل والتوليف والنقد.



إغواء ما بعد الحداثة



أ.د. محمد نجيب التلاوي
مصر

لم يعد من ثابت الآن سوى التغير ذاته، ولم نعد فقط في قرية كونية ؛ لأن العالم الآن أصبح شاشة صغيرة زرقاء، ومع إرهاصات الموجة الحضارية الثالثة انتقلنا من الحداثة إلى ما بعد الحداثة التي لم تتمكن منا، و لّما نتمكن منها بعد، حتى تسامعنا بتحديث ما بعد الحداثة بنداءات معاصرة نحو: موت ما بعد الحداثة - فرط الحداثة – الأدائية...

وفي سنة 1965 جاء كتاب (ضد التفسير) لـ(سوزان سونتاج) بعنوانه الغريب حاملا مانيفستو ما بعد الحداثة - كما أجمع المؤرخون - ، والاقتراب من إغواء فكر ما بعد الحداثة يجعل هذا العنوان الغريب- ضد التفسير- منطقيا جداً ؛ لأن ما بعد الحداثة بمصطلحه وفكره من الصعب القبض عليه أو تحديده ؛ لأنه مصطلح مراوغ .. وكيف نحدد فكراً يفتق المعيارية، ويتأبى على التعريفات، وينطلق من مخالفته لكل الفلسفات القبلية ولاسيما عندما يعلن عن عدم وجود حقيقة.



وفكر ما بعد الحداثة يمثل استدراكاً على الحداثة نفسها، وبما أنه في صيرورة دائمة فمن الصعب القبض عليه، ويصبح تعريف مصطلح (ما بعد الحداثة) هو التعريف الذي لا يقبل التعريف، لأنه فكر يحتفي بالماورائيات، ويسقط القبليات، قال (فوكو)، إن مصطلح ما بعد الحداثة كرجل رأى امرأة جميلة جدا و يقول لها: (أحبك بجنون)؛ لكنه يعلم أنها تعلم أن هذه الكلمات بلاستيكية منزوعة العاطفة!.

وليس أدل على مراوغة ما بعد الحداثة من الاختلاف البائن في تحديد بدايات تأسيس فكر ما بعد الحداثة، والمسافة من 1917 إلى 1971 حملت اجتهادات لتقدير البداية:

= من 1917: 1925 يرى بعض المؤرخين أنها البداية، ويستدلون على تلك الفترة بوصفهم للشكول الجديدة في الموسيقى والفنون .

= وفي سنة 1939 يحدد (أرنولد توينبي) البداية، ويصفها بأنها حركة تاريخية وحضارية مائزة.

= وفي سنة 1949 ترددت أقوى الآراء لبداية ما بعد الحداثة عندما ربط علماء الحضارة بين ما بعد الحداثة وتطور فن العمارة.

بينما يرى د. المسيري أن سنة 1968 التي شهدت سقوط البنيوية في فرنسا هي بداية ما بعد الحداثة / ما بعد البنيوية، وأعتقد أننا أقرب إلى القناعة بتقدير هذه البداية لما بعد الحداثة، حيث جاءت التوجهات النقدية والإبداعية حاملة لمفاهيم ما بعد الحداثة / ما بعد البنيوية وسنحدد هذا من خلال الاستشهاد بالسرديات العربية ما بعد الحداثية.

ويرى آخرون أن ظهور كتاب (تقطيع أوصال أورفيوس) لإيهاب حسن سنة 1971 بداية لما بعد الحداثة، وهو يتحدث عن (أدب الصمت)، ويستمد هذا التحديد قوّته باعتبار أن (إيهاب حسن) من أبرز منظري ما بعد الحداثة – في العالم- وسأعتمد عليه في تحديد مظاهر فكر ما بعد الحداثة ، وتتمثل أبرز هذه المظاهر المحددة لإغواء فكر ما بعد الحداثة في

أولاً: فكر المابعديات.

ثانياً: فكر ينبذ اليقين المعرفي

ثالثاً: فكر يقصي الأبوية والشمولية.

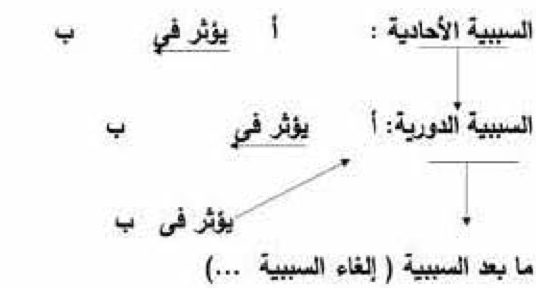
رابعاً: فكر يرفض النظريات الكلية.

***

أولاً: فكر ال - مابعديات وإسقاط السببية:

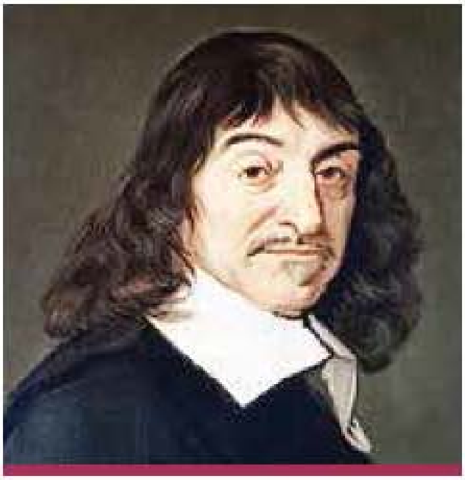
شاعت الـ ما بعديات مع فكر ما بعد الحداثة، وترددت مقولات: ما بعد التاريخ ... ما بعد المحاكاة ... ما بعد الميتافيزيقيا.. ما بعد التجاوز ... ما بعد الصناعة [1].

بعد التجاوز – مثلاً - يتمثل في التدرج في إلغاء السببية وصولاً إلى ما بعد السببية:



وعلى سبيل المثال سنلاحظ مظاهر ما بعد السببية في السرديات الفنية الما بعد حداثية العربية، حيث غاب التسلسل الزمني وسقط الخط البنائي الرأسي، وتمدد الخط البنائي الأفقي الواصف للوحات غير متسلسلة ولا مسببة ولا مترابطة، مع قصدية إهمال الروابط اللغوية، والإكثار من صيغة المصدر الدائرية على حساب الأفعال المحددة ... فزادت السرديات الفنية الما بعد حداثية ضبابية وزادت الانزياحات اللغوية لمزيد من كسر أفق التوقعات، وذلك بتفعيل ممارسة لعبة الدوال المنفصلة عن مدلولاتها [2]، وبدلاً من الحديث عن معنى اللعب، يصبح الحديث عن لعب المعنى مع التوسيع للعلامات غير اللغوية – بتعبير دي سوسير [3].

إن تغييب السببية في السرديات الأفقية ال ما بعد الحداثية يعني عدم الترابط بسبب اختفاء السببية الأحادية والأخرى الدورية، ومن ثم لا يمكن تأسيس مرجعية بعينها، ولن تمكننا هذه السرديات من الوصول إلى المركز لأنها قائمة على اللامركزية تطبيقاً للقناعة بعدم وجود حقيقية، والاكتفاء فقط بأخلاقيات التداولية، والرؤى الباطنية التي تفجرها أسئلة السردية ؛ لأن الحقائق منفصلة عن القيمة، وبهذه الإبداعات نرى أن التفكيكيين – الذين يمثلون ما بعد الحداثة - لم يبالغوا في إنكار وجود الحقيقة ولاسيما عندما ادعوا أن الحقيقة شكل من شكول الإرهاب ؛ لأننا- على حد تعبيرهم- لا يمكن أن نفصل الحقيقة عن القوة التي يفرضها الاقوياء ، تلك القوة التي أسسها الأقوياء؛


ديكارت

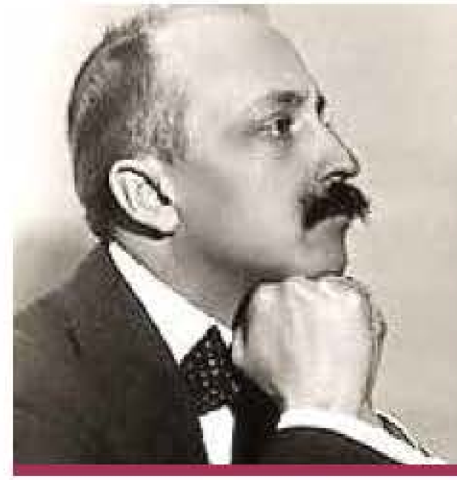
ليخضعوا بها الضعفاء .

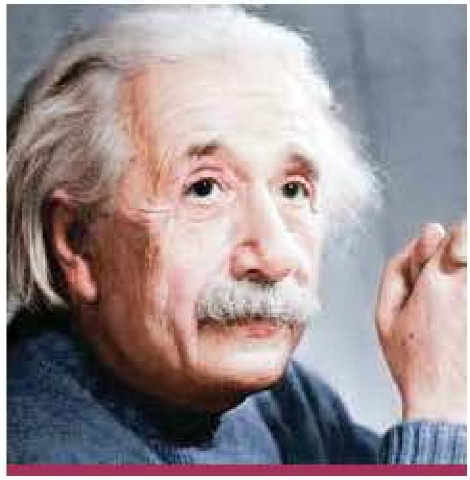
ثانيا: ما بعد الحداثة فكر ينبذ اليقين المعرفي:

قال (توذبي) – ما معناه- إن عصر ما بعد الحداثة سيضلل الوعي في الغرب؛ لأن الوعي- عندئذ- لن يجد مبتغاه في مركزية محددة بعد إقصاء اليقين المعرفي بعدم الاعتراف بوجود حقيقة، وعندئذ سيهيمن التشاؤم والقلق واللاعقلانية، وستتحول المعرفة إلى سلعة معلوماتية في حرب غير نوعية ... .

منذ الإغريق وعالم المثل الأفلاطوني وقد استقر الوعي الإنساني مع وجود حقيقة ينشدها، ويبحث عنها ... إلا أن هذه القناعة قد بدأت في الاهتزاز- في رأيي بداية من الشك الديكارتي المبني على خداع الحواس، ثم مروراً بالدادئية والمستقبلية الإيطالية(المارينتي)، ثم نسبية (اينشتين)، ووصولاً إلى (جاك دريدا) في فلسفته التفكيكية الـ ما بعد حداثية/ الـ ما بعد بنيوية، وأصبح الإنسان حبيسا لحواسه الصغرى في آنية ممتدة، بعد أن كانت الآنية محذوفة في تقسيمات الزمن الفلسفية التقليدية عندما قالوا بأن الحاضر لحظة زئبقية منشطرة في ذاتها بين الماضي والمستقبل ! ومع ما بعد الحداثة أصبح الحضور الإنساني موصوفا بـ (الجوهر السلبي) مما ولد القلق والشك، والحيرة التي عبرت عنها السرديات العربية الما بعد حداثية، والتي جعلت شخوصها مفعولة غير فاعلة.

ونبذ اليقين المعرفي تجاوز الإبداعات الأدبية إلى هدم الجدار العازل بين الإبداع والنقد، ويرى(هارتمان) أن القراءة التفكيكية الحرة تعني استحالة الفصل بين الأدب والنقد، لأنها قراءة على القراءة، وتعني بتفعيل الحدس المدعوم بمهماز الاسترجاع


ماريتي


ايشتين


دريدا

والاستباق والاستشراف السردي بنزعة (اللجوس) [4]، وغياب الحقيقة فالمركزية التي قد تعني التحريف [5].

قال (خوسيه ماريا): " أنا أفهم التحريف الحسن على أنه نص ينتج نصاً آخر ...، ومن ثم فالنص يولد نصوصاً، وبما أن كل تفسير تحريف، فإن التاريخ الأدبي حلقة مفرغة مركزها اللاحقيقة [6]، ويرى(دريدا) أن اللغة نشاط بنائي لا يخضع لسيطرة الذهن الواعي، لأنه ينبع من قوانين اللاوعي [7]، و (دريدا) يخالف (دي سوسير، وشتراوس) لأنهما أحالا اللغة إلى نشاط بنائي كامن في العقل الواعي للإنسان ....

وقد عبر الروائيون العرب عن هذا التحول الفكري الما بعد الحداثي، بالحرص على عدم وجود مركزية للنص السردي مع الحراك الأفقي غير المسلسل، وبشخصيات مفعولة لا فاعلة وبتجسيد للرعب والقلق، والانزيحات اللغوية، وبعبارات مشحونة بالتوتر والتضاد، وقفزات سردية ... نحو:

في(شرفة الهذيان) لإبراهيم نصر الله نجد الكتابة الرأسية في ومضات عبر الأفقية، وتوحى بحركية السقوط لشخصيات مفعولة غير فاعلة وتثرثر بالرعب والقلق لإحساسها أن الدنيا كلها (قفص كبير...)

=وفي سردية (الديناصور الأخير) لفاضل العزاوي بناءات أفقية مفككة تتآلف من عشرين نشيداً في لغة تمزج النثر بالشعر ... حتى وصفت بأنها (لا رواية) ....

= وفي سردية (الشظايا والفسيفساء) لمؤنس الرزاز نجد شخصيتين في شخصية واحدة (عبد الكريم إبراهيم وسمير إبراهيم) والسردية تنمو نمواً عنكبوتياً يتأبى على منطق التقسيم والتسلسل... ويعزز سقوط المركزية بانزيحات لغوية و بنصوص فسيفسائية غير مرتبة ولا مسلسلة تأتي ليكسر بها أفق التوقعات نحو: " في المدى الرملي الشاسع حيث الأشلاء والمدافع المعصبة، رأيت شرايين تجري على الرمال كالثعابين، وأحشاء تزحف على الأرض ... رأيت عيونا مقتلعة من محاجرها ... رأيت الكابوس كاملا عصيا على القسمة أو النقص ... " [8].

هذه السرديات الجديدة حطمت قصدية الإيهام بالواقع الذي حرصت عليه الروايات التقليدية، وقدمت بنى جديدة ترفض المألوف، وتعتمد التراسل والهجين القصدي مع تجميد للعلية السببية والأخرى الدورية، وتغييب التسلسل، والمركزية النصية، وزادت ملامح فكر ما بعد الحداثة في التحول من السرديات الورقية إلى الأخرى الإلكترونية / الرقمية، واختفت الحبكة الروائية، واعتمدوا على الروابط الإلكترونية في حركية غير محددة- دونما مركزية- للفضاء السردي الذي جاء مدعوماً بوسائط تقنية جديدة تجسد الصوت والصورة والحركة في عصر الثقافة السيبرينية مع حظ الصعود المضطرد للمجتمعات الإلكترونية الآنية بديلا عن مخلفات القرن العشرين بأيديولوجياته التقليدية وثوابته الفكرية.

***

ثالثاً: إقصاء الأبوية:

وأعني رفض الانتماء إلى الماضي، ورفض الدكتاتوريات والحكم الشمولي، ومنع استثمارا القيم الدينية لتبرير ما تبقى من سلطات أبوية – قمعية - كتلك الحادثة في عالمنا العربي ...

وفي سياق إقصاء الأبوية يرتفع حظ مصطلح (كرودشيه) (الأثر الكلي) فأسقطوا الحدود بين الأجناس الأدبية .. ؟ وأصبحنا أمام مطلق النص، ألم تر أن السرديات العربية الما بعد حداثية تتأبى على التصنيف بداية من اللاروايةـ.. ووصولا إلى إطلاق التراسل لمزج الفن بالحياة انطلاقاًمن التداولية، وأعتقد أن هذا التوجه هو تعزيز للعرضانية، وإسقاط المعيارية البنائية الرأسية في السرديات بخاصة.

ويــأتي تـحـجـيـم الـنـقـدات الأيديولوجية والأخرى الجمالية كمعنى من معاني إقصاء الأبوية، لأنها نقدات مكبلة بفكر سلطوي/ أبوي استباقي، في الوقت الذي تنتشر فيه نقدات ما بعد الحداثة كنقد ثقافة الوسائل، والنقد المؤسساتي والمعلوماتي والعرفاني ... والقراءة التفكيكية التى تبدأ بإسقاط (المدلولات المتعالية)....

***

رابعاً: رفض النظريات الكلية:

وهي فكرة تمثل امتداداً لمعنى عدم الاعتراف بوجود حقيقة، ثم هي امتداد لإسقاط الأبوية، فجاء فكر ما بعد الحداثة رافضاً لفلسفات القرن التاسع عشر، ثم رافضاًلأيديولوجيات القرن العشرين كنظريات كلية نخبوية لم تنجح في تحقيق غاياتها...

وقد عبرت السرديات الما بعد حداثية العربية عن هذا المعنى بتقديم سرديات سائبة / سائلة البنى تسقط السببية، وتستبدل المونتاج بالحبكات التقليدية، حتى أن المتلقي السلبي أصبح المتلقي الإيجابي/ المتفاعل.

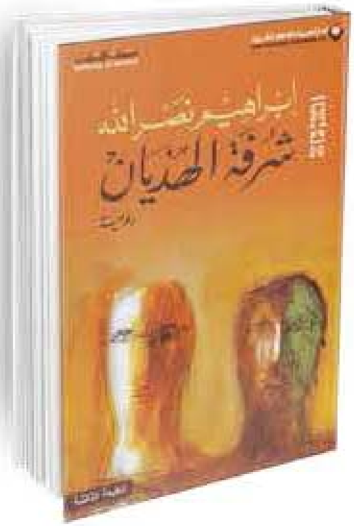
وفي سياق رفض النظريات الكلية تحولت الفلسفة البنيوية الحداثية بثنائياتها الضدية إلى ثنائيات ذات علاقة تكاملية، وهو الأمر نفسه - على نحو ما- الذي نجده في أزمة التمثيل لـ (تحلل الفواصل) عندما استبدل الفرنسيون علوم الإناسة بمفردات التاريخ- الفلسفة ....

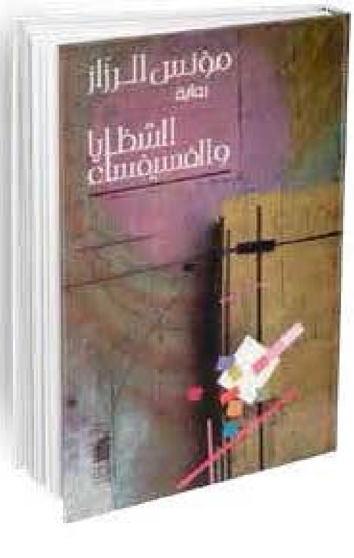
***

ويبقى السؤال الأهم عن موقفنا نحن العرب من إغواء فكر ما بعد الحداثة وأعتقد أن علينا استثمار إيجابيتين، ومراجعة سلبيتين، أما عن الإيجابيتين فتتمثل الأولى في استثمار نجاح المبدعين العرب في ملاحقة صرعة ما بعد الحداثة إبداعياً، ولاسيما في مجال السرديات الورقية والرقمية، ولكننا على مستوى التلقي في حاجة إلى جهود النقاد لتبيئ الذائقة الجمالية الجديدة وتحويلها إلى ثقافة عامة كأقصر طريق للتنمية، لتضييق فجوة القطيعة الأبستمولوجية / المعرفية مع إبداعات ما بعد الحداثة.

وأما الإيجابية الأخرى الواجب تفعيلها في مجتمعاتنا العربية فهى تطبيق (الديمقراطية الشعبوية) لتوسيع دائرة المشاركة الشعبية الحقيقية .

وأما أبرز سلبيات فكر ما بعد الحداثة التي تحتاج إلى مراجعة فهي فكرة إسقاط السلطة الأبوية التى طالت إماتة الإله !! بعد إماتة المؤلف بنيويا . وأعتقد أن تراثنا - بخاصة - محمل بأبعاد اعتقادية إيمانية تتعارض مع فكر ما بعد الحداثة في هذه الجزئية، ومن ثم علينا أن نطبق المفهوم الأمثل لمعنى التراث لغوياً ؛ لأن مادة الإرث تعني حلول الأب في الابن تعضيدا له وليس حلول الأب محل الابن، وهذا التطبيق الأمثل يعني أننا يجب أن نحتوي التراث لنفيد منه قبل أن يحتوينا.







والسلبية الأخيرة تتمثل في التوازي بين فكر ما بعد الحداثة ونشاط الاستشراق الآلي الكامن في معنى نقاء الحضارات وتحولها بالتغذية المرتجعة، وبمساعدة وسائل الاتصال الحديثة ومنافذ التواصل الاجتماعي الحديثة التي توجه- على نحو ما- لتبيئ فكرة(شرنقة الشرق بأيدى الشرقيين..) [9] و من ثم علينا مراجعة الربيع العربي، وتصاعد فكر الأقواميات والطوائفية، وتحجيم المواقف السالبة لبعض المثقفين العرب الذين يتعمدون الإساءة لرموزنا الوطنية والدينية.

إذا كان فكر ما بعد الحداثة الإغوائي يرى أن عالم المنفعة يحجب عالم المثل، فإنني أعتقد أن عالم المثل سيبقى حلم الإنسان في الأرض.

الهوامش:

مثلا: ما بعد الصناعة تبقي على الصناعات الضخمة التقليدية، ولكنها تستحدث صناعات جديدة غير نوعية نحو: صناعة الإعلام .. تصنيع المعرفة .. صناعة البرمجيات ...

شبهها أحد الباحثين بأنها مثل الزجاج الملون المعشق الذى يشغلك بألوانه، وينسيك مدلوله لتقع في جحيم الرؤى الباطنية.

يمكن مراجعة هذه المظاهر في السرديات الما بعد حداثية مثل:

النخاس / لصلاح بوجاه / دار الجنوبي للنشر، تونس 1994.

شرفة الهذيان / إبراهيم نصر الله.

كل من عليها فان/ للسيد حافظ، الهيئة العامة للكتاب بمصر 2012.

أرواح هندسية/ لسليم بركات

فضلا عن أعمال آخر لـ مؤنس الرزاز – مى التلمساني- فاضل العزاوى - الطاهر وطار .. مع آخرين ....

مصطلح تفكيكي قال به دريدا، وكلمة اللجوس يونانية قديمة تعبر عن الفكر الداخلي

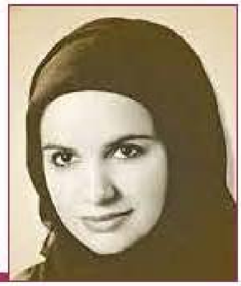
مصطلح تفكيكي أيضا .. راجع: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني..

نظرية اللغة الأدبية / خوسيه ماريا – ترجمة حامد أبو أحمد/ 169.

راجع: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة لمحمد عناني / 135.

الشظايا والفسيفساء/ مؤنس الرزاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت/ 88.

هذه الفكرة هي التى تبناها الاستعمار التقليدي و بصياغة (شرقنة الشرق بأيدي الغربيين)، و بعد فشل أمريكا في فيتنام اكتشفوا أن المواجهة المباشرة مع العالم الثالث تبدو مستحيلة لخسائرها الفادحة، ولذلك لجأوا إلى فكرة الإغواء بديلا عن المواجهة فقالوا بـ(شرنقة الشرق بأيدي الشرقيين).. وهى فكرة تكمن خطورتها في آلياتها وليس فقط في أهدافها ؛ لأن الشرقنة أوالشرنقة الآن بتوجيه الشرقيين لتنفيذ الطموحات الجديدة للإمبريالية ... !!



دكتورة: نورة محمد فرج
كلية الآداب والعلوم - جامعة قطر

كساء الجلد والذهب

يقع قصر شاتسوورث Chatsworth، في مقاطعة ديربيشاير، إلى الغرب من مدينة شافيلد الإنجليزية، ، وهو ملك لعائلة كافنديش منذ منتصف القرن السادس عشر، ومقر دوق ديفونشاير الحالي. هذا القصر أوحى لجين أوستن بفكرة قصر بيمبرلي Pemberley الذي كان يسكنه السيد دارسي في روايتها Pride and Prejudice.

داخل القصر، في غرفة العبادة التي تعود إلى القرن السابع عشر، سترى بضعة مانيكانات بيضاء، ذوات رؤوس بيضاوية بلا وجوه، يرتدين فساتين زفاف بيضاء طويلة وقصيرة، من الدانتيل والحرير والأورجانزا، هذه الفساتين ارتدتها فتيات العائلة خلال حفلات زفافهن، والآن هي معروضة على منصة دائرية تمثل دورة الحياة، تحيط بالمنصة صناديق زجاجية تعرض مختلف التفاصيل الأنثوية التي تعود لحفلات الزفاف هذه.

مقابلهن، في صدر الغرفة، وتحت تمثالي الإيمان والعدالة، يقف تمثال القديس برثلماوس (برثولوميو) ووجهه إلى وجوههن، شامخا، ذهبيا، وجلده المسلوخ معلق على ذراعه مثل وشاح عريض، يرفع بيمناه السكين، فيما يمسك المقص باليسرى.

هنا التمثال أطول من العارضات، وأكثر لمعانا، وتبدو عضلاته مخطوطة وحادة، مثلما جلده المسلوخ الذي تبدو فيه أصابعه وأذناه واضحتين.

هذه المنحوتة تعود للفنان الانجليزي داميان هيرستDamien Hirst (1965-) وهي بعنوان (القديس برثولوميو، الألم الرائع Saint Bartholomew, Exquisite Pain)، وقد عُرضت النسخة البرونزية السوداء منذ 2006 في القصر، حتى جرى استبدالها مؤخرا بنسخة ذهبية.

يحيلنا هذا التمثال إلى التناقض والتعارض في عملية تجسيد الآلام العظيمة، فالذهب يخبر أن الرفاهية التي عرفها هذا التمثال أكثر مما عرفه برثلماوس نفسه في حياته، إذ قضى عمره مطاردا، وتذكر المرويات المسيحية عنه الألم الجسدي الذي عاشه.

لقد كان برثلماوس أحد رسل المسيح الاثني عشر، ويشار إليه في إنجيل يوحنا على أنه ناثانيل، وقد سافر إلى الهند وإلى أرمينيا، حيث قتل هناك، غير أن الجغرافيا المتحركة، تضع مكان قتله اليوم داخل حدود تركيا، حيث ثمة دير يحمل اسمه، عدا عن مروية أخرى تقول بأنه قتل في الهند.

في باكو أذربيجان، أسفل برج العذراء Maiden Tower، عند المدينة القديمة المحدّثة، يقال إن برثلماوس قد سُلخ حيا، ثم صلب مقلوبا أسفل البرج. وأنه بذلك قد صار شفيع دباغي الجلود.

لا شيء هنا في باكو يشير إليه، سوى تلك المروية الذهنية، فليس ثمة تمثال ولا كنيسة، وحتى البرج الحجري تمت إعادة بنائه مرات عديدة على مدى الزمن ليتحول إلى نصب حديث نسبيا.

أما في كنيسة السيستين Sistine Chapel في الفاتيكان، حيث رسم مايكل أنجلو لوحة يوم الدينونة، أو المحاكمة الأخيرة The Last Judgment، فقد جعل في صدرها برثلماوس، عند قدم المسيح اليسرى وبين السحاب معه، يحمل بيساره جلده المسلوخ الذي يبدو مهترئا، له وجه غير واضح وصارخ، بفم مدور، أشبه بوجه لوحة الصرخة لفان جوخ.

هنا خلافا لأعمال الفنانين الآخرين الذين جسدوه، يأتي وجهه واضحا في مقابل المتلقّي.

أما اللوحة المشهورة التي صار عنوانها (القديس بارثولميو الرسول The Apostle St Bartholomew (1480) لماتيو دي



جيوفاني 1430) 1495-Matteo di Giovanni)، فهي معروضة في متحف الفنون الجميلة في بودابست، ونرى فيها القديس يقف منتصبا بوجهه النحيف وشعره الأجعد، فيما جسده المسلوخ شديد الحمرة، في هيئته الأيقونية حيث جلده يلتف كوشاح حول جسده.

في الفترة نفسها، أنجز فنان ألماني عاش في النصف الأول من القرن الخامس عشر، ستيفان لوخنر(1435 -؟ Stefan Lochner) لوحة ثلاثية الأجزاء Triptych، يعرض الجناح الأيمن والأيسر لهذه اللوحة المتعدد مشاهد استشهاد الرسل، سترى في أسفل الجزء الأيسر استشهاد برثلماوس، مربوطا على بطنه، فيما يقوم ثلاثة أشخاص بسلخه، واحد يسحب جلد ذراعه وهو يحمل سكينا في فمه، فيما يرتدي الثاني قبعة ريش، والثالث يرتدي عمامة بيضاء وهو يحدث قطعا في فخذ القديس. سترى أيضا إلى الأسفل رجلا عجوزا يبدو أنه يشحذ السكاكين، وإلى جواره إناء عريض في أسفله نبتة ذات زهور صغيرة بيضاء وثمار حمراء، فيما آخران عند رأس بلثماوس، واحد ذو وجه ممتلئ ينظر إلى وجهه وهو ممسك بالكأس، فيما الآخر ذو الوجه الأعجف يضع يده على كتف صاحبه وهو يتحدث إليه. لا يرى المتلقي وجه القديس إلا من جانبه الأيمن، الذي لا يظهر عليه الألم، وإنما يبدو متفرجا بصمت على ذاك الذي يسحب منه جلده.

ويعرض موقع المتحف البريطاني رسما منقوشا على الورق لخوسيه دي ريبيرا Jose de Ribera الرسام الأسباني الإيطالي، من القرن السابع عشر، يظهر القديس هنا مربوطا إلى شجرة مقصوفة، فيما يقف أحد الزبانية وهو يسلخ جلد الذراع الأيمن، وخلفه جنديان ينظران إليه، وعلى يمين الرسم ولد يمسك بالسكين وهو ينظر إلى متلقي اللوحة بلوم، وثمة رأس تمثال آلهة ما ملقى على الأرض، بينما في الزاوية الحادة بين القديس ومعذبه يظهر ثلاثة كهنة مشيحين عن الحدث، منغمسين في حوارهم.

في كنيسة ميلانو الشهيرة، سترى تمثالا أيضا للقديس، من صنع ماركو دي أجراتي Marco d'Agrate، يعود إلى القرن السادس عشر، وكان قد فتن مارك توين الكاتب الأمريكي، هنا يبدو للوهلة الأولى وكأنه تمثال روماني، بهيئة جلده الذي يلتف كوشاح على جسده العاري، الذي تظهر عضلاته بارزة على نحو مرعب، فيما رأسه بيضاوي من دون شعر، وعلى وجهه الحزن والألم بصمت، فيما يمسك بيسراه إنجيل متى الذي حمله ليبشر به في الهند وأرمينيا.

كل الأعمال المنحوتة السابقة المشار إليها التي تجسده بعد سلخه تصوره واقفا، وحيا جدا، ولا يعاني ألما، يحمل جلده كوشاح روماني، فيما أصابع قدميه تتدلى في آخر الجلد، واللافت أن لا قطرة دم تسيل من جسده، فدمه لا ينزف إلا وقت سلخه فقط حسبما رأى هؤلاء الفنانون .



عجز المثقف العربي في ضوء الصراعات العربية العصرية

حمدي عابدين

حال المثقف العربي وهو بالتأكيد ابن مجتمعه وبيئته، لا يمكن أن ينفصل عن أحوال بلاده التي يعيش فيها، فهو يعيش داخل مجتمعات تناحرت فيها بينها، وتمزقت وحدتها الوطنية، وبعضها سقط



في دوامة من الحروب الأهلية والصراعات الدرامية الدامية. من الطبيعي أن يتأثر إيجابا وسلبا بما يدور حوله، فلا يمكن أن ينفصل عما يدور، وبوصفه كائنا ذا مشاعر فضلا عن كونه مثقفا، قادرا على التحليل وقراءة الظواهر، يظل مثل المرآة، تنعكس عليه أحوال بلاده ومجتمعاته. وحال البلدان العربية يلقي بالتأكيد ظلاله على أوضاع الكتاب والمثقفين، وفي بعضها قد يسعى إلى تسفيه مسعاهم، وتكبيل تحركاتهم.



عجز مجتمعي

عند انطلاق ثورات الربيع العربي منذ سنوات، والتي اجتاحت عددًا من الدول كان أولها تونس، ثم مصر واليمن وسوريا، ثم إرهاصات في العراق ما لبثت أن خمدت، وتحولت معظمها بعد ذلك إلى ساحة للحرب، يعرف الجميع ما جرى فيها من نزيف واستنزاف، وقد حاولت بلدان اللحاق بشكل جزئي بموكب الطموحات، لكن لم تستمر لأسباب لا مجال هنا للحديث عنها.

وسط هذه الأجواء كان لدى الكثير من أهل الرأي والخبراء والمفكرين، والمبدعين طموحات كبيرة، في حدوث شيء ما يغير الواقع، وينطلق بمجتمعاتهم من ركودها، إلى ركب التقدم والتطور، من أمراضها التي تفضي بها دائما في حال السقوط والإعياء، إلى أجواء صحة مجتمعية تجعلها دائما قادرة على كشف موضع عللها، ومداواتها، مع وضع العلاج المناسب، دائما، الذي يعمل دائما على عدم تجدد مثل هذه العلل.

كانت المكاشفة واحدة من أهم متطلبات الخروج من النفق المظلم، وكان التفكير العلمي، وتبني التخطيط، والاعتراف بما تعيش فيه المجتمعات العربية من تردٍ وتراجع أهم أسلحة سعى المثقفون والمفكرون وطالبوا بإعمالها، لكن الذي جرى كان خلافًا لكل ما حلموا به، وتمنوه، فهل كان في مقدورهم فعل شيء يحقق ما يصبون إليه من أمنيات وأحلام بلادهم، أظن لا، مع الاحتفاظ دائما بالأمل في المستقبل الذي لن يكون في مقدور أحد جعله أفضل طالما ظلت المجتمعات على حالها، وظلت الأوضاع كما هي الآن، ما يكشف عن أزمة يعيشها المثقف العربي، ويشير إلى مشكلات هيكلية تسقط طموحاته من علياتها، وتجبره على ضم أجنحته ليسقط مرتطما بصخور قوى راسخة لا يقوى على مناطحتها، وفرض رؤاه عليها.

حالة العجز هذه، والتي يمر بها، ويقع تحت طائلتها المثقف، لا يمكن تصورها بدون الحديث عن المحيط المجتمعي التي يعيش فيه ويكبله في بلاده، ويغل يده، ولبيان ذلك سوف أطرح عليكم صورة لما يراه المثقف قيودا تمنعه من المساهمة في إخراج مجتمعه مما يطبق عليه من معوقات، تجعله متخلفًا يحيا على ما تفيض به قرائح غيره من مجتمعات.

قوى متنازعة

في البلدان العربية هناك ثلاث قوى تتنازع فيما بينها السيطرة على الأمور، وتحاول كل منها فرض رؤيتها للتحديث على حساب غيرها من أطراف فاعلة أو غير فاعلة في المجتمع، تسعى دائما لتهميشها، وإقصائها، وترى أن وجهات نظرها



هي الأصح والأجدى والأكثر فاعلية ونجاعة، ونتيجة هذا الصراع تظل المجتمعات العربية تراوح مكانها منذ عشرات السنين.

القوة الأولى وهي المهيمنة على البلاد، هي فئة القابضين على مقاليد الأمور، والمسيطرين عليها بالفعل، ويرون أنهم أجدر بالتخطيط، والتفكير والتنفيذ، وأنهم القادرون على حمل أعباء اللحظات التاريخية التي تمر بها الأمم، وسواهم لا يقوون على حملها، لأنهم لا يملكون الإمكانيات التي تؤهلهم لذلك، يتضح هذا في خطابات كثير من الساسة، ووجهات نظرهم حول ما تمر به مجتمعاتهم من مشكلات وطرق حلها، واستسلامهم الدائم للأفكار الغربية في التحديث، هم يلجؤون دائما لأخذ الأفكار دون دراستها جيدا، أو الإعداد الجيد لتنفيذها، ولهذا دائما ما تفشل مساعيهم في تقديم معالجات لأمراض المجتمع ووضعه في طريقه على درب التقدم، وأظن أن السر وراء هذا الفشل هو الاستئثار بالقيادة، والفهم المغلوط بأنهم هم فقط من يملكون الحلول دون سواهم، من هنا يمكن فهم إقصائهم لكل من ينازعهم مواقفهم، وبالتالي فهم الوضع الذي ترزح تحت براثنه مجتمعاتنا منذ عشرات السنين.

القوى الثانية: في الصورة البانورامية التي أسعى لتوضيحها، والتي تقيد دور المثقف وتسعى لتكبيله، هم رجال الدين، والمفكرون التلفيقيون الذين يرون أنه لا سبب وراء ما تمر به المجتمعات العربية سوى البعد عن الله وعدم الالتزام بما أمر به والبعد عما نهى عنه، والمدهش هنا هو تمتع هؤلاء بنفس الرغبة في تهميش غيرهم، وعدم اعترافهم بأي مناهج أو رؤى تخالف ما يعتقدون وما يرونه سببًا للتخلف، لأننا ابتعدنا عنه، ودافعا يمكن أن يقود المجتمعات التي يعيشون بينها للتقدم والقوة حال تبنيه والأخذ به، هذا الجانب يتبنى ما يمكن تسميته بإسلامية المعرفة، يعتمد في نظرته الإصلاحية ثنائية "التراث والحداثة" كما يقدمها دعاة الحداثة الغربية وحماة الإحياء الإسلامي هم هنا يرفضون التطورات المعرفية الحديثة، ويعملون على استبدال العناصر الأولية العلمية الغربية بأخرى من الحضارة الإسلامية، وهم هنا يهدفون بالتأكيد إلى ربط المعرفة بقيم دينية، يقومون بفرضها على العلوم السائدة، هذا النوع من المثقفين يقف موقف الراقص على السلالم، فلا هو اتخذ موقفا مجافيا للثقافة الغربية، ولا قبلها، لذا يظل دوره تلفيقيا، غير قابل للتطبيق لأنه يعتمد في فرض أفكاره باستخدام أطر غريبة عنها، وربما تأخذ منها



موقف النقيض في بعض الأحيان.

القوي الثالثة: التي تعوق دور المثقف، فتكمن فيه هو نفسه، فهناك من يرون أن الأزمة وعدم الفعاليته وضمور الدور يعود لكونه يعيش أسيرًا لثقافة لا دور له في إبداعها، لأنها من انتاج غيره من مفكري الغرب، هذا النوع من تسول الفكر يجعله يعيش غريبا على مجتمعه، خارج ثقافته العربية، تارة يدافع عن رؤى الحداثة دون أن يكون منتجا لها أو متفهما لسياقاتها، يتبنى أطروحاتها ورؤيتها وحلولها، وتارة أخرى يدعو إلى ثورة ماركسية تطيح بالطبقة الرأسمالية وتستبدلها بطبقة الكادحين، ولأنه غير مشارك في إنتاج الأفكار نراه في موقف صعب عندما يأتي من أبناء هذه الثقافات والأفكار والنظريات من ينتقدونها، ويتجاوزونها، بل ويرفضونها ويدعون لاتخاذ مواقف مناقضة لها أو بديلة.

الاحتكام هنا إلى العلاقة بين المثقف والثقافة التي ينتمي إليها، يمكن أن يفسر جانبا من جوانب أزمة المثقف العربي في مجتمعه، ويلقى الضوء على عجزه وعدم فاعليته.

صورة المثقف

ميشال فوكو تحدث عما أسماه "المثقف الخصوصي"، التابع للسلطة أو لمؤسسة ما، وقام بتحليل علاقته بهما، ولخص العلاقة بينهما بما أسماه "السجنية" حيث اختزل حالة الاستلاب الفكري للمثقف، الذي ابتعد عن مجتمعه، ولم يعد يرتبط بقضاياه أو يدافع عنها، في علاقته بالسلطة التابع لها بكل أشكالها وصورها سواء كانت سياسية أو مؤسسات اقتصادية.

هذه الرؤية تحكم على المثقف بالتبعيّة، خاصة في ظل وجود أوضاع قاهرة، لا يقوى على مواجهتها، تجعله كائنا أسيرا مسيّجا لا يتصرف بما تمليه عليه مبادئه أو أفكاره أو ما يعتقد أنه صحيح فهو يفتقد رفاهية الاختيار، وربما يخرجه هذا من ركب المثقفين، حيث يصبح مجرد أداة، له اختصاصات معينة لا تفيد سوى جماعة معينة ارتضى أن يكون أجيرًا لها.

كثير من المفكرين والباحثين، ناقشوا الأزمة التي يعاني منها المثقف العربي داخل مجتمعه، ومنهم من سعى لتبين جذور الأزمة، وتوضيح إشكالية الثقافة والسلطة، وجذور أزمة المثقف العربي الراهنة، ومنهم من حاول أن يضع مقاربات لأسباب الفشل ذات توجهات علمانية، وهناك من رآها إصلاحية سلفية، وأصولية إسلامية، لكن كل هؤلاء وقفوا يراوحون مكانهم بسبب تصلب السلطة السياسية وسعيها



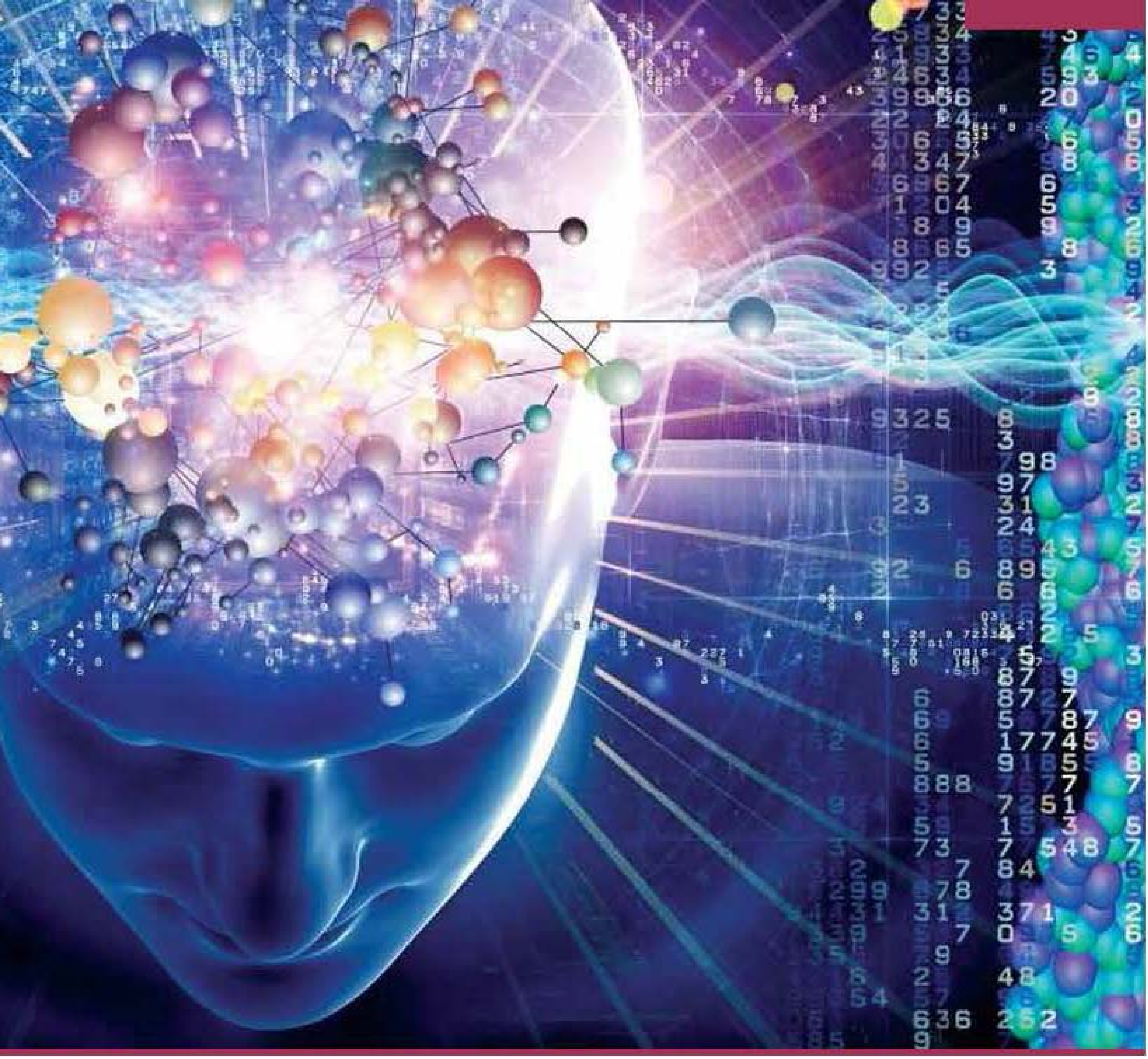
لفرض الإصلاح طبقًا لما تراه عبر مشاريع، ومواقف وضعت جميعها هذه القوى ومن بينها المثقف في خانة الإقصاء الدائم، وجعلته والثقافة - دائمًا - مصدرا للخطر وناصبته وناصبتها العداء الدائم، ووضعت مشاريعه الإصلاحية في خانة المتآمر عليها، وعلى هوية المجتمع والدولة.

فشل المثقف في القيام بواجبه التنويري التجديدي والإصلاحي، وتهميش مشروعه، يؤثر بالتأكيد سلبًا على مشاريع النهوض والتجديد للفكر والمجتمع، ويحوّل التيارات الفكرية والثقافية إلى مشاريع تسلطية تفرض الدولة من خلالها استبدادها بالمجتمع وتهميشها لثقافته.

ورغم كثير من التعريفات التي ساقها مفكرون للحديث عن المثقف وما يضطلع به من مهام وأدوار، إلا أنني أميل إلى المفهوم الذي يربط المثقف بالانحياز، والتفاعل مع قضايا وطنه، وتجاوز الواقع في التفكير، وهو معنى ربما وصفه وأشار له سارتر عندما تحدث عن المثقف بوصفه "الضمير الشقي" الذي لا يرتاح للأمر الواقع ويسعى لتفسيره وتغييره، لا يقف عند حدود معرفته وتخصصه العلمي، بل يتّسع لكل ما هو وطني وإنساني، وينزع إلى الشك في المنطلقات والبديهيات التي تفرض نفسها أمام وعيه، ويسعى دائمًا إلى المساءلة والتدقيق قبل بناء أي أحكام نهائية عن الأشياء، أو التعاطي مع الأفكار والحقائق الماثلة أمام عينيه.

لكن ما هو بالضبط الدور الذي يمكن أن يضطلع به المثقفون في مجتمعاتهم؟

دور المثقف ليس قيادة الثورة، بل بناء الثورة، والمقصود بالبناء هو تلك المرحلة السابقة عليها، والمطلوب هنا من المثقف ليس مواجهة السلطة ومعارضتها، لكن تثقيف المجتمع وتخليصه من براثن السلطوية وثقافة الاستبداد، فالمواطن هو نتاج النظام السائد وقيمه وممارساته، ولا يكفي إسقاط النظام لكي تسقط ثقافة الخضوع والسلطوية، فالثورة ليست الهدم، إنما إعادة بناء المجتمع من جديد، من هنا يأتي دور المثقف ليعمل على نشر الوعي والفكر والثقافة في مجتمعه، وأن يضع اللبنات الأساسية لنجاح ما يصبو إليه من أهداف طليعية تخرج مجتمعة من وضعه المرتدي، يجب أن ينخرط في إعادة بنائه، ليس فكريًا فقط، بل مؤسساتيًا، واضعًا نفسه رهن الإشارة بخبرته وتمرسه ومعرفته وتجربته، من أجل إرساء أسس دولة ديمقراطية تضع الإنسان نصب عينيها وفي صلب اهتماماتها، فالمثقف هو الوحيد القادر على بناء المجتمع في مرحلة أولى، ثم بناء الدولة في مرحلة ثانية.



تقديم لكتاب « موت نظام معرفي»

Death of a Discipline

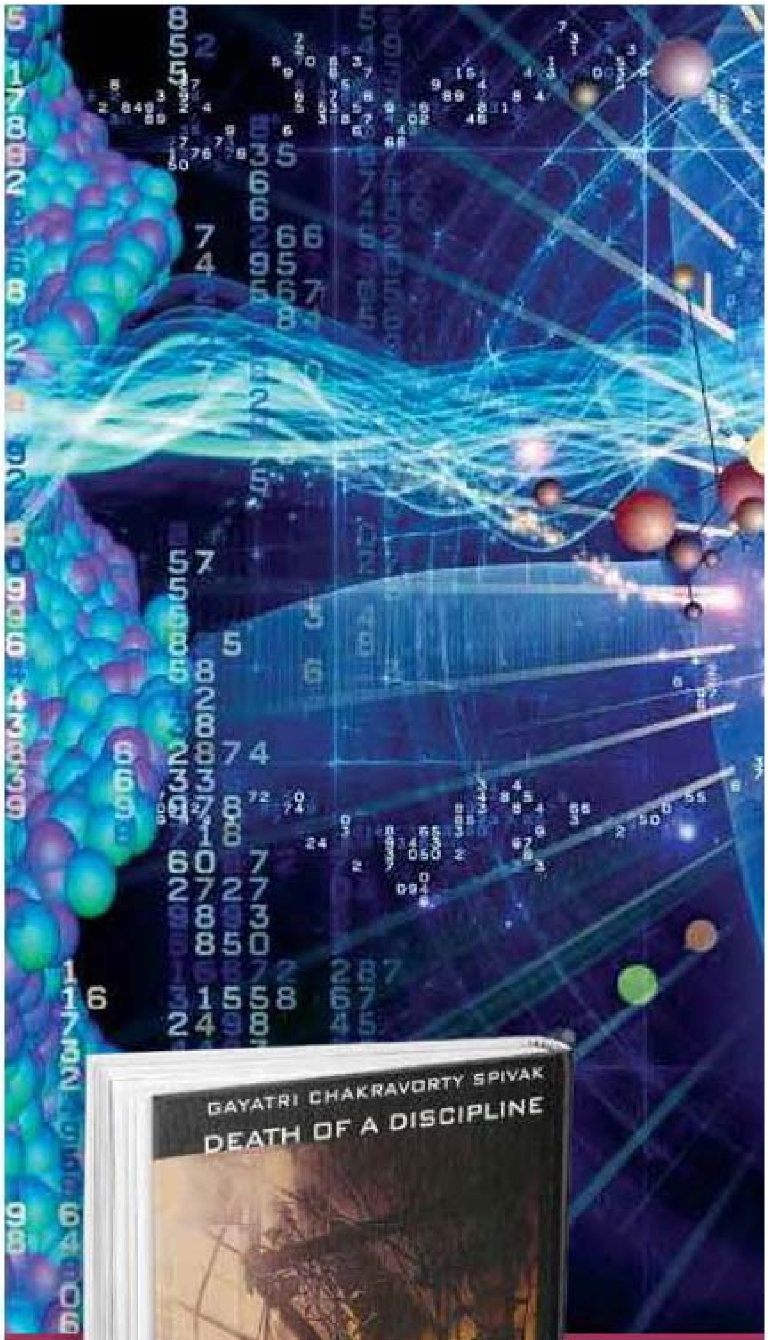
تأليف غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك

ترجمة وعرض وتحليل



سمر حمود الشيشكلي

قطر





الكتاب إصدار دار النشر مطبعة جامعة كولومبيا 2005 وقد تمت إعادة طباعته ونشره عدة مرات فيما بعد

عن الكاتبة المفكرة والفيلسوفة غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك

من مواليد 24 فبراير (1942) هي باحثة هندية أمريكية، ومنظّرة أدبية، وناقدة نسوية، وهي أستاذة جامعية في جامعة كولومبيا، وعضو مؤسس في معهد المؤسسة للأدب المقارن والمجتمع.

تعتبر سبيفاك واحدة من أكثر المثقفين - في فكر (ما بعد الاستعمار) - تأثيراً. حصلت سبيفاك على جائزة كيوتو للفنون والفلسفة لعام 2012 لكونها "منظرة نقدية، وأستاذة تتحدث عن العلوم الإنسانية في مواجهة الاستعمار الفكري، فيما يتعلق بالعولمة." في عام 2013، حصلت على بادما بوشان، ثالث أعلى جائزة مدنية تمنحها جمهورية الهند.

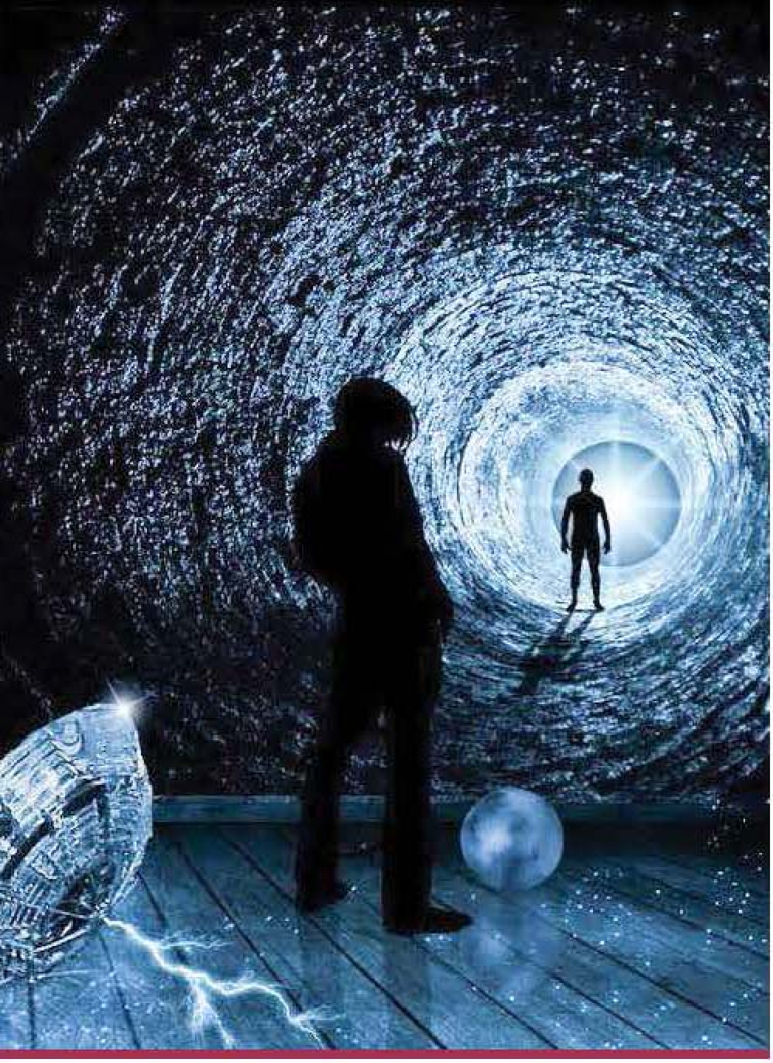
ولدت غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك في كالكوتا، الهند، بعد الانتهاء من تعليمها الثانوي في مدرسة سانت جون الأبرشية الثانوية للبنات، والتحقت بكلية الرئاسة، كولكاتا التابعة لجامعة كالكوتا، والتي تخرجت منها في عام 1959.

في عام 1961، التحقت سبيفاك ببرنامج الدراسات العليا في اللغة الإنجليزية بجامعة كورنيل. في عام 1962، بعد أن عجزت عن الحصول على مساعدة مالية من قسم اللغة الإنجليزية، انتقلت إلى الأدب المقارن.

في عام 1974، في جامعة ولاية ايوا، أسست سبيفاك MFA في الترجمة في قسم الأدب المقارن. في العام التالي، أصبحت مديرة برنامج الأدب المقارن وتمت ترقيتها إلى منصب أستاذ كامل. في عام 1978، كانت أستاذة العلوم الإنسانية الوطنية بجامعة شيكاغو.

عملت سبيفاك في المجلس الاستشاري للعديد من المجلات الأكاديمية.و انضمت إلى جامعة كولومبيا كأستاذة لمؤسسة أفالون في العلوم الإنسانية، وفي عام 2007، أصبحت أستاذةً في العلوم الإنسانية في نفس الجامعة.

حصلت سبيفاك على 11 درجة دكتوراه فخرية: جامعة تورنتو، جامعة لندن، كلية أوبرلين، جامعة روفيرا فيرجيلي، جامعة رابيندرا بهاراتي، جامعة سان مارتين الوطنية، جامعة سانت أندروز، جامعة أندروز، جامعة دي دينيس، جامعة برينسيس، جامعة غانا - ليغون. في عام 2012، أصبحت المستفيدة الهندية الوحيدة لجائزة كيوتو للفنون والفلسفة



في فئة الفنون والفلسفة
من أعمالها الأكاديمية.

• يجب أن أعيد صنع نفسي: حياة وشعر الشاعر وليام ييتس (1974).- علم النحو (ترجمة مع مقدمة نقدية لنص دريدا) (1976)- في عوالم أخرى: مقالات في السياسة الثقافية (1987).- الناقد بعد الاستعمار - مقابلات، استراتيجيات، حوارات (1990)- خارج آلة التدريس (1993). نقد منطق ما بعد الاستعمار: نحو تاريخ الحاضر الآخذ بالتلاشي (1999).
- موت نظام معرفي -2005 التعليم الجمالي في عصر العولمة (2012)

تعريف بدراسات التابع و دراسات الأدب المقارن (مابعد الكولينيالية):

نظرية أو دراسات ما بعد الكولونيالية، هو حقل معرفي حديث نسبيا، تعود إرهاصاته إلى خمسينيات القرن العشرين، ثم تبلورت أطره المعرفية والمنهجية منذ أواخر السبعينيات، من القرن الماضي.

و كان في أساسه مصطلحا سياسيا شاع منذ سبعينيات القرن العشرين ليصف وضع الدول المستقلة حديثا، ثم دخل مجال النظرية النقدية، ليصف كل دولة أو ثقافة تأثرت بالعملية الكولونيالية منذ لحظة الاستعمار إلى يومنا هذا.

و تستقي هذه النظرية من حقول معرفية متنوعة كالفلسفة، وتاريخ الأدب، والأنثروبولوجيا، والنظرية التفكيكية، كما أنها تتقاسم اهتماماتها مع حقول نظرية ناشئة، كالدراسات الثقافية والنسوية، وهي مراجعة للمقولات الغربية غير العادلة عن الشرق. وقد أرسى دعائم هذه النظرية أبناء المستعمَرات البريطانية السابقة، الذين يقيمون ويدرسون ويدرّسون في جامعات حواضر العالم.

ويمكن أن تتضح اهتمامات هـذه النظرية، مـا بعد الكولونيالية، إذا مارتبت إشكالياتها مثل:

تهتم هذه النظرية لتأثيرات الاستعمار على هوية المستعمَر أثناء وبعد المرحلة الكولونيالية، وتركز أكثر على الجانب الديني والأدبي واللغوي والثقافي والفكري، و النصوص الأدبية هي أكثرمجال تتضح فيه هذه التأثيرات وغالبا ما تعمل الممارسة النظرية لما بعد الكولونيالية على مستويين: فهي تحاول من جهة الكشف عن حالة ما بعد الكولونيالية التي تنطوي عليها نصوص معينة، وتحاول من جهة أخرى إماطة اللثام عن أية بنيات أو مؤسسات باقية من تأثير القوة الكولونيالية.

ما بعد الكولونيالية، نظرية تحلّل الخطاب الاستعماري، وتعيد قراءة التاريخ من وجهة نظر المستعمَر، تأسست على يد (إدوارد سعيد)، و(هومي بهابها)، و(غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك)، الذين يدعوهم (روبرت يانغ) الثالوث المقدّس للنظرية ما بعد الكولونيالية، وقد كان كتاب (الاستشراق) لسعيد كتابا تأسيسيا لهذه النظرية، مارس تأثيره على كلّ من أتوا من النقاد ما بعد الكولونياليين.

كتاب "موت نظام معرفي" لغياتري تشيفاك، هو دعوة لخلق "أدب مقارن شامل"، يأخذ لغات نصف الكرة الجنوبي كوسيلة ثقافية نشطة بدلا من كونها موضوعا للدراسة الثقافية حالياً .

في فصله الأول (ماوراء الحدود) استنكر كتاب سبيفاك، غطرسة القراءة الخرائطية للأدب العالمي في الترجمة، بوصفها مهمة الأدب المقارن، وهو يقدم عرضاً لمفهوم كوني للأدب المقارن الذي من شأنه الحفاظ على التهجين غير المختزل لجميع اللغات.

وتضطلع سبيفاك بمشروع فكري صعب يستوجب التفاف



الكولينيالية العقيمة.

و تقترح سبيفاك أولا تحالفا بين الأدب المقارن ودراسات المنطقة، بهدف جعل هذه الشراكات تتشابه مع بعضها البعض. ومن شأن الأدب المقارن أن يستفيد من التغطية اللغوية والسياسية والتحالفات المؤسسية ودقة دراسات المنطقة، في حين أن دراسات المنطقة سوف تتعلم التفكير حول الأشياء التي يتم فهمها بشكل أفضل من خلال قراءة وثيقة لجميع أنواع النصوص عبر لغاتها الأصلية و الملاحظة التجريبية .

وتعتقد أن على دراسات المنطقة أن تتعلم كيف تتعامل مع لغة " الآخر" ليس فقط كلغة " ميدان " وبدوره، على الأدب المقارن الملتزم بالنموذج الوطني والإقليمي للعالم، أن يهتم بالحدود الديمغرافية الجديدة لعصر ما بعد الاستعمار والعولمة.

" إن المزاوجة بين الأدب المقارن وبين الدراسات الثقافية ليست مسألة بسيطة، لذلك فالتعددية الثقافية مفيدة هنا إلى حد بعيد. ولكن ثمة توليفة مركبة من الدراسات العرقية ودراسات المنطقة، اتخذت مساراً بعيداً عن الدراسات الأدبية واللغوية."

سوف تجد الفروع المعرفية أرضية مشتركة في المقارنات اللغوية لأنها سوف تتعلم لغات من خارج النطاق "المألوف"، و سيختبر علماء المنطقة لغات (ليست جديدة) ولكنها "ذات عمق أدبي بالإضافة إلى سلاستها العلمية الاجتماعية".

الفصل الثاني من كتاب سبيفاك (الجماعات): يثير قضية "من نحن؟ "- وهي قضية استفزازية تشكل واحدة من أصعب القضايا للعلم المقارن؛ و قضية من هم "علماء المقارن؟" . و يثير، أيضاً، السؤال الأكثر صعوبة حول " من يشكل الإنسان في العلوم الإنسانية.

رغم أن نهج سبيفاك في هذا الفصل من الكتاب كان معقداً، إلا أنه يمكن تلخيص جوهر حجتها في نقطتين:

الأولى: هو أن علماء المقارن يجب أن يأخذوا في الاعتبار ما يدعوه جاك دريدا الـ"تيليوبوييسيس" العمل الإنتاجي الإبداعي أو صناعة التخيل" teleiopoeisis. يعرف هذا المصطلح هنا بأنه "للتأثيرعن بعد " في" صنع الخيال ". و تقترح سبيفاك أن "تيليوبوييسيس" ستكون واحدة من الأساليب الأدبية والنقدية الحاسمة في العالم المعولم، و قد تأخرالعمل على هذا المشروع المستدام حول صنع الخيال

الثقافة العالمية مع بعضها ويعيد تعريف العلاقات بين الشمال والجنوب. و تدعو إلى أدب مقارن تم إصلاحه ينتقل من حالة الهيمنة للمعرفة، ومن تقزيم للغات وآداب نصف الكرة الجنوبي وتحويلها إلى مجرد أهداف للدراسة. تصور سبيفاك عن الأدب المقارن الجديد أنه يحترم التنوع اللغوي والثقافي ويحث على التحول من العولمة إلى الكوكبية.

• "من دون دعم شعوب العالم لها، ستبقى دراسات المنطقة مجرد قضية تجاوزٍ للحدود، تحت مسمى "عبور الحدود"؛ ومن دون دراساتِ المنطقة المتحولة، يبقى الأدب المقارن مسجوناً داخل الحدود، ولن يعبرها مطلقاً."

إن فرضية حجة سبيفاك هي أن معظم البرامج الأكاديمية في الأدب المقارن في الولايات المتحدة وأوروبا ركزت اهتمامها على أدبياتها فقط، ولم تول الإهتمام إلى أدب أمم العالم، الذي تدعوه بالعالم الثالث، واكتفت بتقديم رؤيتها الإستعمارية عنه، من خلال دراسات سطحية مختزلة. بينما أنه آن الآوان للأدب المقارن أن يقدم أدبيات الأمم الأخرى من خارج النظرة



أو الإنتاج الإبداعي والأدب المقارن، سواء التاريخي منه أم المعاصر.

توضح سبيفاك كيف ينبغي للنقاد المهتمين بالعدالة الاجتماعية أن يولوا اهتماما وثيقا بالشكل الأدبي. في عصر العولمة، عندما يتم تنفيذ مشاريع ضخمة لترجمة الأدب العالمي، وأن يقدموا تفسيرات جديدة للكلاسيكيات من خلال قراءات وثيقة للنصوص ليس فقط باللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية ولكن أيضا باللغة العربية والبنغالية، الخ. وهي، أي سبيفاك بالذات، تمارس ما تبشر به.

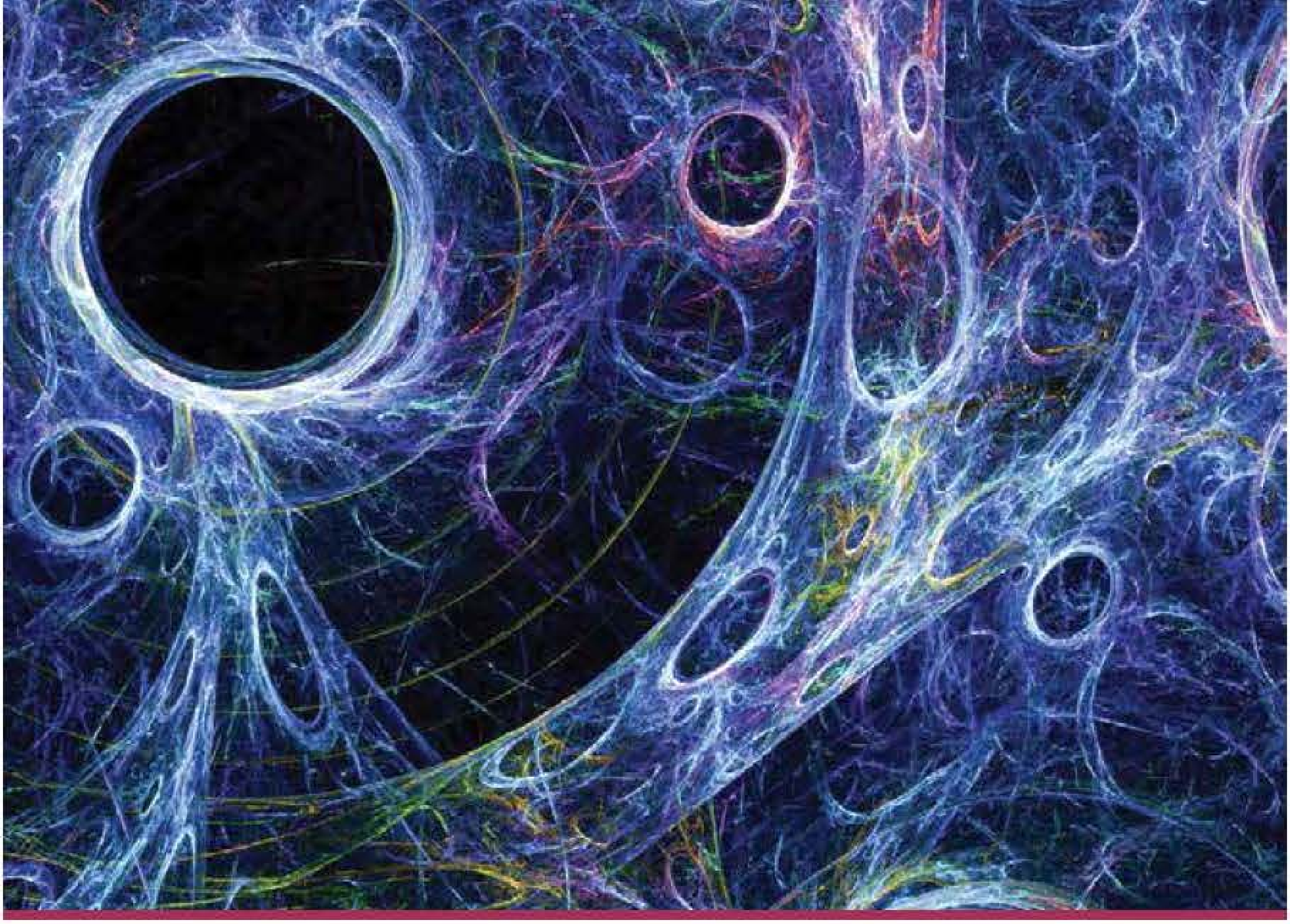
• " يبدو واضحاً، حتى من المنظور الضيق الخاص بالولايات المتحدة، أن مصادر القوة الأدبية امتدت إلى ما وراء الأدب الوطني الأوروبي القديم. المخرج الوحيد من أجل النظام المعرفي على ما يبدو، هو في التسليم بالأسبقية المستقبلية الحاسمة لـ (القادم)، و للذي (سيحدث)."

في الفصل الثالث من كتاب موت نظام معرفي (الكوكبية)، تدرس سبيفاك مجالات الأدب المقارن، ودراسات المنطقة، والدراسات الثقافية والعرقية، وتنتقد انحيازها و تنتقد كذلك تعصبها ورجعيتها الثقافية. وتدعو إلى التعاون المعرفي والوصول غير المقيد إليه، وحثت هذه التخصصات على إنشاء جسور مؤسسية للاستجابة بشكل أكثر ملاءمة لاحتياجات الطلاب ومطالب عالم اليوم المعقد. وتوصي بإزالة الخوف والعداء المعرفي، مستشهدة بسياسة الصداقة التي تربطها بجاك دريدا، بأنها "مثال على الكيفية التي يجب أن تكمل بها العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية بعضها البعض" .

إن الأدب المقارن الجديد الذي تحث عليه سبيفاك ينطوي على شقين مزدوجين: الانتقال من الهيمنة الثقافية الأوروبية والأمريكية، وتحويل التركيز من جماعات المهاجرين الجدد إلى الأقليات الأقدم (الأفريقية، والآسيوية، والإسبانية).

• وتوضح الاستنتاجات أنه، غالباً، لايمكنها، حتى في أحسن أحوالها، مماشاة المكر السياسي الخفي الذي تضمه دراسات المنطقة ؛ مما يجعلها تفتقر إلى الدقة، إضافة إلى سمعتها السيئة في تسييس الدراسات الأكاديمية. لذلك، و في أحسن الأحوال، يجري الاستشهاد بلغات الحضارات الأصلية، على أنها لغاتٌ أمّ مثيرةٌ للسخرية، و ليس لها تصنيف معجمياً.

وتوسع سبيفاك نقدها الحاد لأدبيات المقارنة القديمة المهيمنة، إلى المنظمات العالمية مثل منظمة أطباء بلا حدود. و مع إلقائها اللوم على الأدبيات المقارنة لاعتمادها على الترجمات بدلا من القراءة بشكل وثيق في الأصل بلغته



الأصلية، فهي تلوم أيضاً (مثلاً) مجموعات الرعاية الصحية الأولية لاستخدامها المترجمين الفوريين المحليين بدلا من تعلم العامية المحلية. وهي تسعى لمواصلة مواجهتها مع الهيمنة الثقافية لاوروبا والولايات المتحدة. وتدين نبض المؤتمرات النسائية الدولية التي رفضتها على أنها "النسخة الهيكلية الدقيقة (نسخة طبق الأصل) للخطة العالمية الكبيرة لإخضاع فقراء العالم تحت قانون مالي واحد، عاصمة عالمية، تديرها مرة أخرى الهيمنة الدولية الموزعة بين القوى تلك"

وتماشيا مع نظريتها الفرعية، تربط سبيفاك النساء بفقراء الريف، حيث يقدمن كضحايا لعولمة رأس المال، الذي يحاول "تسطيح نضال تاريخ الاقتصاد الكلي و الجزئي". كما تنتقد المؤتمرات النسائية الدولية، التي تميل إلى طمس " مميزات تاريخ المرأة، التي لاتحصى". وتدعو سبيفاك إلى إقامة نظام اقتصادي وثقافي وسياسي دولي أكثر عدلا وقدرة على الانتقال من سياسة الهيمنة إلى أخلاقيات الصداقة والتضامن. وهي تطمح إلى نظام عالمي جديد لا يمكن فيه تسطيح تميز الخصوصيات الإقليمية، كما أن الهويات الناشئة لن تتأثر بتوحيد عالمي مهيمن. ما تتوقعه، قبل كل شيء، من هذا المشروع الطوباوي هو أن يحل نظام جمعي قابل للوصول إليه مكان نظام الفردية العولمة المغلق.

في كتابها " موت نظام معرفي " تناقش سبيفاك فكرة تجمع الأعمال الأدبية المختلفة (مثلاً: قلب الظلام لجوزيف كونراد، غرفة خاصة لفرجينيا وولف، وموسم الهجرة إلى الشمال الطيب صالح، و بتيروداكتيل، الحيوان الخرافي المجنح، لمهاسويتا ديفي). من خلال القراءة الأصلية، المحرضة على التفكير، على الرغم من القراءة غير المتوازنة لهذه النصوص، حددت بدقة هيمنة القضية الجماعية في هذه الروايات. وأشارت إلى قابلية سحب البعض منها إلى المجال الكوكبي .

إن مقاومة استحواذ الغالب (المسيطر المهيمن)، هو من أقسى الأمور وأصعبها "من الأفضل لنا، تعلم بروتوكولات تلك النظم المعرفية، بشكل جاد وجوهري، ليس فقط عن طريق بناء جسور مؤسساتية، ولكن أيضاً عن طريق تداخلات منهجيه جادة (للمناهج الدراسية). "

إذاً، في هذا الكتاب الجديد غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك تعلن وفاة الأدب المقارن كما نعرفه، وتطلق دعوة عاجلة إلى "الأدب المقارن الجديد"، حيث يتم إعطاء النظام المعرفي حياة جديدة واحدة لا يتم تخصيصها وتحديدها من قبل السوق.

فيلم «ستان أند أولي»

حكاية أشهر ثنائي كوميدي في هوليود





مجدولين
أبو الرب
الأردن

يُعدُّ "ستان لوريل" و"أوليفر هاردي" أحد أشهر الثنائيّات الكوميديّة التي ظهرت في هوليود بين عامي 1927-1951، وقدّما سلسلة أفلام قصيرة بأسمائهما يمثّل بها "لوريل" شخصية (النحيل) الذي يتميّز بالغباء المفرط، أمّا "هاردي" فهو (البدين) الذي يحاول أن يظهر بمظهر الذكيّ، بينما هو ليس بهذه الدرجة من الذكاء.

بعد العام 1978 جرت ثلاث محاولات لإنتاج عروض مسرحيّة موسيقيّة عن "لوريل" و"هاردي"، كما تمّ تقديم أعمالهما في لوس أنجلوس، وأنشئ لهما متحفًا تعليميًّا في مدينة أولفيرستون، لكن لم يتمّ إنتاج أيّ فيلم سينمائي عن مسيرة هذا الثنائي إلّا في العام 2018، حمل الفيلم اسم "ستان أند أولي"، بإنتاج إنجليزي كندي أميركي مشترك، ومن إخراج البريطاني "جون إس بيرد"، وتأليف "جيف بوب"، تمثيل "جون سي رايلي" بدور "هاردي" الذي ترشّح عن دوره بالفيلم لجائزة غولدن غلوب كأفضل ممثل في فيلم موسيقي أو كوميدي، والممثل "ستيف كوجان" بدور "لوريل".



عُرض الفيلم تجاريًا في مطلع العام الجاري (2019) وترشّح لأكثر من عشرين جائزة من بينها ثلاث جوائز "بافتا" (جوائز الأكاديمية البريطانية للأفلام) هي: أفضل فيلم إنجليزي للعام، أفضل ممثل للممثل الإنجليزي ستيف كوجان، وأفضل مكياج.

حمل الفيلم رسالة إنسانيّة عميقة، مغزاها أنّ الإنسان بطبعه يصيب ويخطئ، يحمل نقاط ضعفه وقوّته في كيمياء بشريّة خاصة، فلم يحمِّل الفيلم سيرة الثنائي -بما تخلّلها من خصومة ووفاق- شحنات عاطفيّة مبالغ بها؛ حيث عرض الخلافات بينهما بصدق ودون مبالغة. ما اهتمَّ به وركَّز عليه صُنّاع هذا الفيلم هو تفاصيل خاصة وحياتيّة وإنسانيّة، والتوثيق لمسار صداقة هذا الثنائي خلف الكواليس وما تعرَّضَت له وما آلت إليه، فعَرَضَ الشخصيّات بإيجابياتها وسلبيّاتها بموضوعيّة تسجَّل له.

وقد اختار المؤلف "جيف بوب" اسم "ستان وأولي" كعنوان للفيلم، كي يعبِّر عن الأسماء الأولى لشخصيّات الفيلم "ستان لوريل" و"أوليفر هاردي"، وهي إشارة إلى علاقة الصداقة والألفة بينهما. كما يشير الاسم إلى أنَّ الفيلم قصة الثنائي "الشخصية" أكثر منها سيرة





مهنيّة لهما.

• تجسيد بارع لأداء "ستان" و"أولي"

إنَّ القدرة على الإضحاك من خلال "كوميديا الموقف"، هي أرقى أنـواع الكوميديا، فبدلًا من الاعتماد على حبكة القصة من قِبَل المتلقّي، كان الثنائي "ستان" و"أولي" يعتمدان على الفهم العميق للخصائص النفسيّة للشخصيات المؤدّاة، ويعتمدان في الإضحاك على إيمـاءات الجسد وتعبيرات الوجه، والتعبيرات اللفظيّة عند انتقال السينما من الصامتة إلى الناطقة.

وفي أداء الممثلين"ستيف كوجان" و"جون سي رايلي" نلمس براعة مركَّبة أو مزدوجة؛ فمن ناحية برعا في تقمُّص أداء النجمين الثنائي "ستان" و"أولي" شكلًا وأداءً، وفي الوقت نفسه أظهرا حقيقة آليّة وديناميّة أداء هذا الثنائي والتناغم بينهما والقدرة على الارتجال، واستطاع "كوجان" و"رايلي" تجسيد ديناميّة عمل الثنائي "ستان" و"أولي" في أدائهما المُقْنِع، وهو ما لمسناه عبْر مَشاهد كثيرة من الفيلم الذي أظهر لنا بسلاسة وتلقائيّة كيف



كان هذا الثنائي يقوم بتقديم أداءٍ مدروس، فالموقف الهزلي يخضع للتّطوير والدّراسة المستمرّين من قبل "ستان" و"أولي"، ليخرج في مشهديّة مرحة طريفة لا تُضاهى. أظهر الأداء قدرة "ستان لوريل" على استخراج غضب "أوليفر هاردي" الداخلي، في مواقف مرتجلة، فكان معروفًا بقدرته على إثارة ردود فعل معيَّنة لدى "هاردي" أمام الكاميرا.

كل هذا كان واضحًا في أداء النجمين "كوجان" و"رايلي" بالاتّكاء على سيناريو المؤلف "جيف بوب" الذي سبق له العمل مع النجم "ستيف كوجان" من قبل في فيلم Philomena الذي ترشَّح لجائزة الأوسكار.

أما من حيث الشكل، فكان النجم "جون سي رايلي" يحتاج يوميًّا إلى أربع ساعات للخضوع للماكياج ليظهر بشخصيّة "أوليفر هــاردي". وأمـضى فريق التمثيل ساعات طويلة في تجربة الملابس والأطراف الصناعيّة التي تمَّ تركيبها لتقريب شكل الممثلين من الثنائي الشهير. وفي فترة تصوير الفيلم، نشرت صحيفة "ديلي ميل" البريطانيّة صـورًا للنجمين بأحد مواقع التصوير الخارجيّة بوسط لندن، حيث كانا متقمصين للشخصيتين لدرجة تجعل من الصعب التعرُّف على ملامحهما الحقيقيّة.

أماّ من حيث التناغم والانسجام بين الشخصيتين، فقد عمل الممثلان "كوجان" و"رايلي" على قضاء وقتٍ كـافٍ معًا لتحقيق انسجام يحاكي انسجام وتناغم "ستان" و"أولي"، وبالفعل كان انسجامهما على الشاشة استثنائيًّا، وكأنهما عملا معًا على مدى عقدين من الزمن، علمًا أن هذا هو الفيلم الأول الذي يجمعهما.

• جولة في مسارح إنجلترا

على الرغم من أنَّ الفيلم يركِّز على جانب من حياة الثنائي؛ وهو جولة إنجلترا التي قاما بها عام 1953، إلّا أنه بدأ بجانب مهَّدَ به يعود إلى ما قبل ذلك بستة عشر عامًا، حيث يبدأ الفيلم بمشاهد من حياة الثنائي في العام 1937، عندما كان "لوريل" و"هاردي" في ذروة





نجاحهما في هوليود، ويصنعان أفلامًا ناجحة مع المنتج "هال روش" الذي رفض رفع أجرهما مقابل الأرباح الهائلة التي كان يجنيها. وهنا، يرفض "ستان لوريل" تحمُّل هذا الاستغلال، في حين يوافق "أوليفر هاردي" على الاستمرار مع المنتج دون صديقه، فيمثل فيلمًا بالمشاركة مع ممثل كوميدي بديلًا عنه؛ وهو الأمر الذي أحدث شرخًا في صداقة الثنائي.

يقفز بنا الفيلم إلى العام 1953، حيث تقدَّم النجمان في السنّ، وبدأت الأضواء تنحسر عنهما بسبب تبدُّل الذوق الكوميدي السائد آنذاك، وظهور الثنائي الأميركي "آبوت وكوستيللو"، والكوميدي اللامع "بوب هوب"، فقرّر هذا الثنائي النُهوض، وتجاوز الخلافات والإحباط، والذهاب في جولة عمل في مسارح إنجلترا، تبدأ من مدن الأقاليم لتنتهي في لندن، وذلك وسط منافسة شديدة من الكوميدي الإنكليزي اللامع "نورمان ويزدم".

بدأت العروض بإقبال ضحل من الجمهور، لكن ذلك لم يمنع الثنائي من الاستمرار، وما لبث إبداعهما أن

استقطب أعدادًا أكبر من الجمهور، ممّا اضطرّ المنتج إلى حجز أكبر المسارح في لندن للثنائي الكوميدي.



• الانتصار للصداقة

كانت جولة إنجلترا هذه محكًا لصداقة الثنائي، فأثناء جولتهما نشب شجار عاصف بين الشريكين نتيجة تذكير "ستان" لصديقه بما اعتبره خيانة حين قام "أولي" بتمثيل فيلم مع شريك بديل هو "هاري لانغدون"، وواجه كل منهما الآخر بكلمات جارحة، فتتوتر العلاقة بينهما ويُصاب "أولي" بأزمة قلبيّة. يزور "ستان" صديقه "أولي" وهو على فراش المرض، يمازحه ويسرّي عنه، ويصارحه بأنه لم يعنِ كلمة ممّا قال خلال شجارهما الطائش، فيردّ عليه "أوليفر" بالمثل. لقد أظهر هذا المشهد مصالحة رائعة بين صديقين جمع بينهما التسامح والمحبة.

ويقرر" أولي" اعتزال العمل نهائيًا بسبب حالته الصحية، كما يقرر مغادرة إنجلترا والعودة إلى وطنه. فيقوم المنتج المسؤول عن الجولة باختيار ممثل إنجليزي ليشارك "ستان" العروض القادمة بديلًا عن "أولي"، ويتم الاتفاق وإجراء بروفات العرض، لكن وفي ليلة الافتتاح، يعتذر "ستان" عند أداء العرض.

وعندما يسمع "أولي" بما أقدم عليه "ستان"، يقرر العودة للظهور معه على المسرح حتى ولو أدى ذلك إلى المخاطرة بحياته. وفي مشهد من أجمل مشاهد الفيلم نرى "أولي" يبذل جهدًا خارقًا لأداء رقصتهما الشهيرة المرهقة، بينما زوجته تجلس مع الجمهور تحبس أنفاسها حوفًا من أن يخونه جسده العليل.

بعد ذلـك، يقرّر "أولي" أن يكملا جولتهما معًا،





فينطلقان إلى آخر محطة من محطات الجولة؛ إلى إيرلندا، ليقدّما آخر عرض لهما معًا على خشبة المسرح. ثم تتدهور الحالة الصحيّة لـِ"أولي" ويموت في عام 1957 عن عمر يناهز خمس وستين سنة.

لم يمثل "ستان لوريل" أي فيلم بعد وفاة صديقه، وتوفي عام 1965 عن عمر يناهز أربع وسبعين سنة.

• فيلم روبن هود

منذ بدايات جولة إنجلترا، حاول "ستان" و"أولي" إقناع منتج بريطاني بإنتاج فيلم من بطولتهما عن حكاية "روبن هود"، على أمل أن يستعيدا به مجدهما السينمائي. ونشاهد "ستان" عبر أكثر من مشهد منهمكًا في كتابة سيناريو الفيلم، ويناقش "أولي" حول أفكار وطرائف جديدة وحركات مبتكرة يمكن أن تطوّر النص، ونرى نقاشًا دائمًا حول اللقطة الأنسب والجملة الأنسب لنجاح العمل، وهو ما نهج عليه الثنائي في عروضهما كلها.

شاهدنا كيف يعملان على تطوير المشاهد ليصلا بها إلى ذروة الطرافة والكوميديا المتقنة، فكانا يعيدان كتابة المشاهد، ويتحاوران حول الأداء ويغيران ويعدلان؛ من ذلك أنّ روبن "يسرق من الأغنياء ويعطي للفقراء"، واختلف الاثنان إن كان ذلك يرضي الجمهور أم يثير حفيظة الأغنياء منهم، فاقترحا بتهكّم أن "يسرق روبن من الفقراء ويعطي للفقراء". ومن ذلك أيضًا مشهد سقوط "أوليفر هاردي" في النهر، حتى إنّ الزوجات اشتركن في المناقشة عندما كانت زوجة "أولي" تخشى عليه من أداء ذلك المشهد نتيجة وضعه الصحيّ الصعب.

ربما جاء ذلك بشكل طاغ؛ تطوير مشاهد فيلم لم تُكتب له الحياة عن حكاية "روبن هود"، لكن كتابة سيناريوهات الأفلام لم تكن جديدة عليهما، فسبق وأن



كتب "أوليفر هاردي" سيناريو ثلاثة أفلام، أما "ستان لوريل" فكتب سيناريو ستين فيلمًا.

وبالفعل، تراجع المنتج البريطاني متهرِّبًا من إنتاج الفيلم، ليحبط آمال "ستان" الذي لم يستطع أن يخبر "أولي" بذلك، حتى لا يسبِّب له الإحباط. وظلَّ "ستان" يحاول مع المنتج دون طائل. وعندما اعترف "ستان" أخيرًا لـِ"أولي" بتهرُّب المنتج فاجأه "أولي" بأنه كان يعلم.

صحيح أنَّ "ستان" و"أولي" لم ينجحا في إنجاز فيلمهما المنشود الذي يحلمان به عن قصة "روبن هود"، لكن ممَّا يُحسب للمخرج "جون إس بيرد" والمؤلف "جيف بوب" أنَّ فيلم "ستان أند أولي" (2018) تضمَّن مشهدًا متخيَّلًا مبتكرًا ممَّا كان يجول في مخيِّلة "ستان لوريل" و"أوليفرهاردي" من مشاهد وسيناوريات الفيلم الذي لم يرَ النور عن حكاية "روبن هود"، وكأنه، بعد أن أكَّد هذا الثنائي الجميل استمرارهما معًا بإخلاص، يحقق جانبًا من حلمهما بعد سبعين عامًا.

تمَّ تصوير الفيلم في أكثر من مكان في إنجلترا منها لندن وبرستل وباكينج هامشير، وحظي بتقييم 7.6 درجات على موقع السينما imdb. وكان دوْر "أوليفر هــاردي" هو السبب وراء ترشُّح "جون سي رايلي" لعدد من الجوائز أهمّها "جولدن جلوب" و "AARP Movies for Grownups Awards Society of Film Critics Awards".

وبعد، فقد كان الفيلم قطعةً حيَّة مستلَّة من تاريخ الكوميديا المجبولة بالتراجيديا، يحاكي أزياء وموسيقى ومسارح تلك الفترة، استطاع أن يضحكنا في مشاهد عروض "ستان" و"أوليفر" التي أدّاها "كوجان" و"رايلي" ببراعة، لكنه في الوقت نفسه أحزننا بتفاصيل قصَّة إنسانيَّة تضمَّنت سيرة حزينة حافلة بالمعاناة.

العلاقة بين تحول النخب الثقافية العربية عن مبادئها والواقع المعيش من المنظور النفسي

د/ محمد حسن غانم(*)

تطرح قضية العلاقة بين النخب الثقافية وتحولها أو ثباتها على مبادئها العلاقة مع السلطة حيث أن النخب بما تمتلك من رؤى مستقبلية وقراءة ممتازة للواقع المعيش والرغبة في إقرار مبادئ العدل والخير والحق للجميع وأن يكون المستقبل أفضل بكثير من هذا الواقع الحاضر، وكذا السلطة وما يحيط بها من أفراد لا هم لهم سوى إقرار الأمر الواقع وجعل الجميع يخضع للسلطة أما يذهب السلطان أو سيف المعز وعدم تغيير الأمر الواقع انطلاقا من المقولة التي ترى: أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان، وكذا رجال الدين (بعضهم) والذين يفصلون الفتاوى لمن يجلس على السلطة ثم إشاعة مقولات ضرورة إطاعة الحاكم وأن جلد ظهرك وأخذ مالك أفضل بكثير من عدم وجود حاكم أو سلطة دنيوية إلى درجة أن البعض منهم في بعض العصور قد صوروا الحاكم على أساس أنه:

- ظل الله في الأرض.
- أو خليفة الله في الأرض.

ناهيك عن تكرار الآية الكريمة: "وأطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولي الأمر منكم) ورغم وجود تفسيرات لمعنى"أولو الأمر" وأنهم العلماء ومن يدهم "الحل والعقد" إلا أن التفسير الذي يشيعه (بطانة السلطان) هو أنهم الحكام أو من يتولون أمر السلطة بداية من حاكم القرية والمدينة وهكذا على أساس أنهم (أعوان الحاكم أو السلطان الأكبر) والواقع أن قضية العلاقة بين السلطة والمثقفين قضية جد شائكة وقبل أن نخوض في غمارها مركزين على المنظور النفسي بحكم تخصص كاتب هذه السطور يحسن بنا أن نقوم بتعريف المفاهيم التي وردت في العنوان:

تحديد المفاهيم: اشتمل العنوان على المفاهيم الآتية:-

• تحول: يعني تغير جملة المبادئ والقيم التي كانت تحكم السلوك مع الأخذ في الاعتبار أن هذا التحمل أو الانقلاب في المبادئ من الضد إلى الضد محكوم بجملة من الظروف والأسباب التي تقود إلى ذلك.

• عكس التحول الثبات: ويعني ثبات الفرد على مبادئه وأهدافه وجملة الأفكار التي توجه سلوكه، إن الفرد مهما واجه من مغريات أو تهديدات يتمسك بمبادئ وإن قاده ذلك إلى فقد حياته.

• النخب الثقافية: وهم مجموعة الأفراد (سواء أكانوا مفكرين أو علماء في مختلف المجالات أو رجال دين وغيرهم مما يوجهون أو يرسمون أو يخططون لنهضة المجتمع أو الأمة. ولذا سموا باسم النخب أي الذين يتم اختيارهم والإشادة بعلمهم وفكرهم ورؤاهم الثاقبة للمستقبل، وأن أي مجتمع لا يخلو من هذه النخب بيد أن السلطة الحاكمة قد تجعل لهم قيمة وقدرا ومكانة وقد تقوم بتجاهلهم أو نفيهم أو حتى سجنهم أو قتلهم تخلصا من تحذيراتهم للسلطان بفعله من أمور قد تقود البلاد والعباد إلى نتائج لا يحمد عقباها.

• المبادئ: هي جملة الأفكار والرؤى التي يؤمن صاحبها بأنها أساس العدل والخير والفلاح والرشاد للجميع وبالتالي لا يجوز التفريط في هذه المبادئ وتحت أي مسمي من المسميات، وأن هذه المبادئ لو تم التمسك بها فأنها تقود حتما إلى صالح البلاد والعباد. فتطبيق القانون مثلا على الجميع – دون أي استثناءات – لا شك أن ذلك يؤدي إلى صلاح العباد والأوطان والإحساس بالمساواة مما يؤدى إلى



زيادة الولاء والانتماء وحب الوطن لدى الجميع.

• الواقع المعيش: وهو الواقع الذي نحياه الآن مع الأخذ في الاعتبار أن الواقع متغير ولذا يجب أخذ ذلك بعين الاعتبار وأن نواجه ذلك بما نملك من (مرونة في الأفكار) وقدرة على التعامل مع الظرف الراهن المتغير. انطلاقاً من مقولة الفيلسوف اليوناني (هيراقليطس): أنك لا تنزل النهر الواحد مرتين لأن مياه جديدة سوف تغمرك، ولذا فإن الامام الشافعي مثلا قد أفتى في العراق بمسائل محددة قد قام بتغييرها حين عرضت عليه نفس المسائل في مصر وهكذا.

العلاقة بين السلطة والنخب المثقفة:

لدينا - إن جاز المصطلح - الدوائر الثلاث الآتية



ولذا سوف نتناول في عجالة الحديث عن هذه الدوائر الثلاثة:

أولاً: السلطة: حين يتم تناول السلطة يجب التركيز على المعلومات الآتية:-

• تعد السلطة من الموضوعات الأساسية التي تلعب دوراً جد مهم في حياة كل فرد بداية من السلطة الوالدية ثم سلطة المؤسسات التعليمية، والمؤسسات الدينية ...إلخ.

• أن الفرد لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الآخرين بل لابد له من التواجد مع الآخرين بدرجة ما وحتى في حالة عدم الحضور الفعلي للآخر - كما يبين ذلك التحليل النفسي - نجد الفرد يتواصل مع الآخر على المستوى المتخيل المهتلس.

• أن الفرد - أي فرد - نجد أن غريزة الاجتماع هذه تلازمه منذ خروجه إلى الدنيا حتى رحيله عنها فما هو نفسه إلا وليد اجتماع بين ذكر وأنثى من الناس (حيث أوضحت العلوم أن الفرد يأخذ نصف صفاته من الأم والأب والنصف الثاني من الأجداد سواء أكانوا للأم أو الأب أو هما معا وسواء أكانوا من الأقربين أو الممتدين في العمق) كما أن الفرد يدخل منذ ولادته في مجتمع صغير هو الأسرة لأنه

محتاج إلى رعاية الأم وكفالة الأب فإذا بلغ أشده واستوى فيما بعد ضرب في الأرض سعياً وراء التعليم ثم الرزق مختلطاً بغيره من الناس في ذلك المجتمع الأكبر متبادلاً وإياهم النفع من مجموع ما يبذل ويبذلون من نشاط.

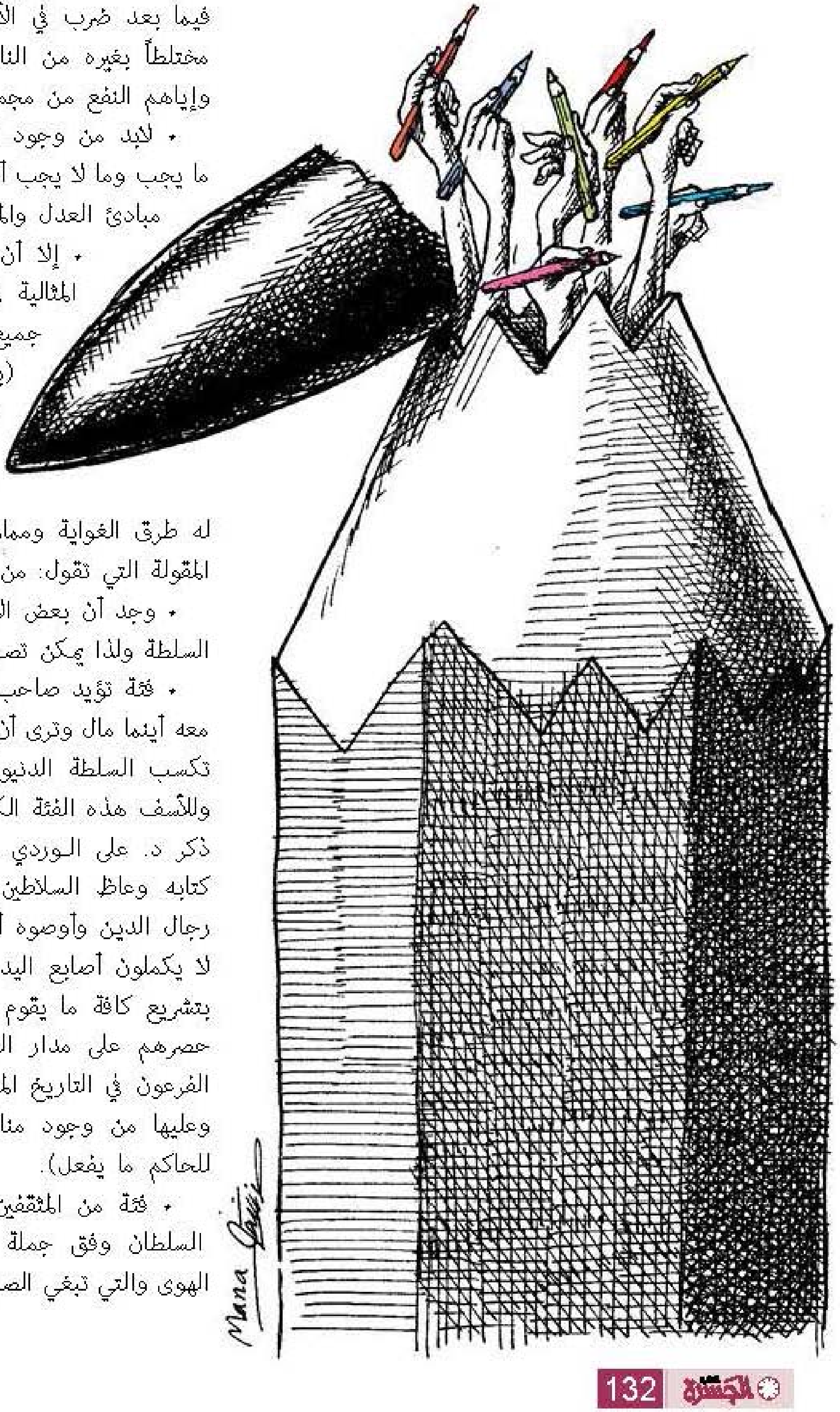
• لابد من وجود السلطة التي تسن القوانين وتحدد ما يجب وما لا يجب أن يكون وأن تسعى بين الناس وفق مبادئ العدل والمساواة والحرية والرخاء.

• إلا أن ذلك لا يحدث - بهذه الصورة المثالية في الواقع المعيش - ولذا نجد في جميع العصور ومن كافة السلطات نجد (بطانة) من الناس تحيط بالسلطان وقد (تنصحه) إن حاد عن الطريق الصواب (وهذا نادر وقليل في تاريخ الإنسانية) أو تحرضه وتزين له طرق الغواية وممارسة السلطة والجبروت انطلاقاً من المقولة التي تقول: من ليس معي فهو ضدي.

• وجد أن بعض الأفراد لا يكون موقفهم واحدا تجاه السلطة ولذا يمكن تصنيفهم إلى الآتي:

• فئة تؤيد صاحب السلطة على طول الخط بل تميل معه أينما مال وترى أن ذلك من أهم مقومات بقائها حتى تكسب السلطة الدنيوية وتحصل على المغانم والمكاسب وللأسف هذه الفئة الكبيرة (وخاصة من رجال الدين وقد ذكر د. على الوردي - عالم الاجتماع العراقي الكبير في كتابه وعاظ السلاطين: أن الذين عارضوا السلطان من رجال الدين وأوصوه أن (يتقي الله في الرعية) كانوا قلة لا يكملون أصابع اليد الواحدة، أما الذين نافقوا وقاموا بتشريع كافة ما يقوم به السلطان فهم أكثر من أن يتم حصرهم على مدار التاريخ (وأنا أقول بداية من كهنة الفرعون في التاريخ المصري إلى أن يرث الله الأرض ومن وعليها من وجود منافقين وأشخاص قد زينوا ويزينون للحاكم ما يفعل).

• فئة من المثقفين - تضم كافة الأطياف - تعارض السلطان وفق جملة من المبادئ والأفكار المنزهة عن الهوى والتي تبغي الصالح العام. وهم يعلمون أن موقفهم



هذا سوف يجلب لهم العديد من المتاعب بل ربما أدى إلى حرمانهم من كثير من حقوقهم الإنسانية والأخطر قد تؤدي هذه المواقف إلى قتلهم وجر المتاعب على أسرهم ومن يمت لهم بصلة إلا أنهم رغم ذلك لا يحيدون عن الحق قيد أنملة (وهم قله).

• فئة من المثقفين أو النخب الثقافية ترفض ما يقوم به السلطان إلا أنهم لا يجرؤون على النفاق أو القول ولذا نجدهم (يعتزلون) عن الحياة الثقافية/ الاجتماعية. ويتقوقعون حول ذواتهم، وقد يصابون بالعديد من الاضطرابات السيكوسوماتية (أي الأمراض الجسمية النفسية والتي يكون سبب المرض فيها نفسيا وليس عضويا ولذا تنتقل الأعراض من عضو إلى آخر وما لم يتم حل الجانب النفسي فلن يحدث شفاء) إلا أنهم يتمسكون بهذا الموقف. فإذا ذهبت الغمة خرجوا ليوضحوا للناس أنهم كانوا رافضين كافة إجراءات وأفعال السلطان إلا أنهم فضلوا العزلة (وهي نوع من الاحتجاج الصامت) إزاء القهر الواقع.

• أن مفهوم السلطة من المفاهيم الأساسية والتي يختلف شكلها من مجتمع إلى آخر حيث يختلف شكل السلطة في مجتمع الصعيد (في مصر مثلا) عن شكلها في المجتمع الزراعي / الرعوي/ أو الزراعي أو الصناعي ... وهكذا.

• أن قانون تطور السلطة نجده ذا أبعاد ثلاثة هي:

البعد الأول: من الجزئية إلى التركيز في سلطة أسرية محددة إلى سلطة شاملة للمجتمع ككل.

البعد الثاني: من العيانية إلى التجريد في سلطة مباشرة للأب إلى سلطة مجردة تتمثل في الملك والدستور والحزب أو حتى في سلطة المعتقد.

البعد الثالث: من الفعلية إلى المعنوية، في سلطة فعلية للأب إلى سلطة معنوية يخضع لها الفرد ويمارسها رئيس الدولة من خلال سلسلة الوظائف الوسيطة.

• أن السلطة الوالدية تعد أولى مصادر التشريع في واقع الفرد تلك التي يستدمج صورتها الطفل ويتوحد به وأمرها ونواهيها في البدايات الأولى لوجوده، وبغض النظر عما تشيعه هذه النماذج السلطوية من مظاهر قهر وتغول أو مظاهر مرونة وتسامح فهي في النهاية جهاز يهيمن على تنظيم سلوك الطفل ويؤهله لمواجهة مصادر السلطة والتشريع القائمة في الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الأشمل خاصة وأن هذه التشريعات التي يزجونها إلى نفوس أبنائهم هي محصلة ما تم رصده من قيم ومعايير خلقية وأحكام دينية وحقوقية. وكأن القمع الذي يمارسه الآباء في إحكام قبضتهم على أبنائهم يعبر عما يستشعرونه من قهر الواقع الاجتماعي لهم ومن ثم ينتقل إلى أبنائهم عبر عمليات التنشئة الاجتماعية اللاحقة والمتتابعة.

• يكاد يجمع علماء النفس اليوم على أن السنوات الخمس الأولى من عمر الطفل تلعب الدور الحاسم والرئيس في تشكيل شخصيته وفيها توضع بذور الصحة والمرض وليس هذا فحسب بل لقد اتضح أن العواطف والاتجاهات الأولى التي تتكون لديه في هذه المرحلة ذات أثر عميق باق في تعيين موقفه من المجتمع وفي تشكيل نظرته العامة إلى الدنيا فمن نشأ في بيئة عدوانية لم يشعر بالصداقة أينما ذهب، من نشأ على تربية قوامها الاستغلال وسوء المعاملة توقع هذا من المجتمع وتصرف وفقاً لما يتوقعه منه المجتمع، ومن كانت صلاته بوالديه في هذه المرحلة مما يحول دون حبه واحترامه وجد كل صلاته بالكبار أو من يمثلون السلطة والنفوذ صلات عسرة يغشاها التحدي أو العدوان.

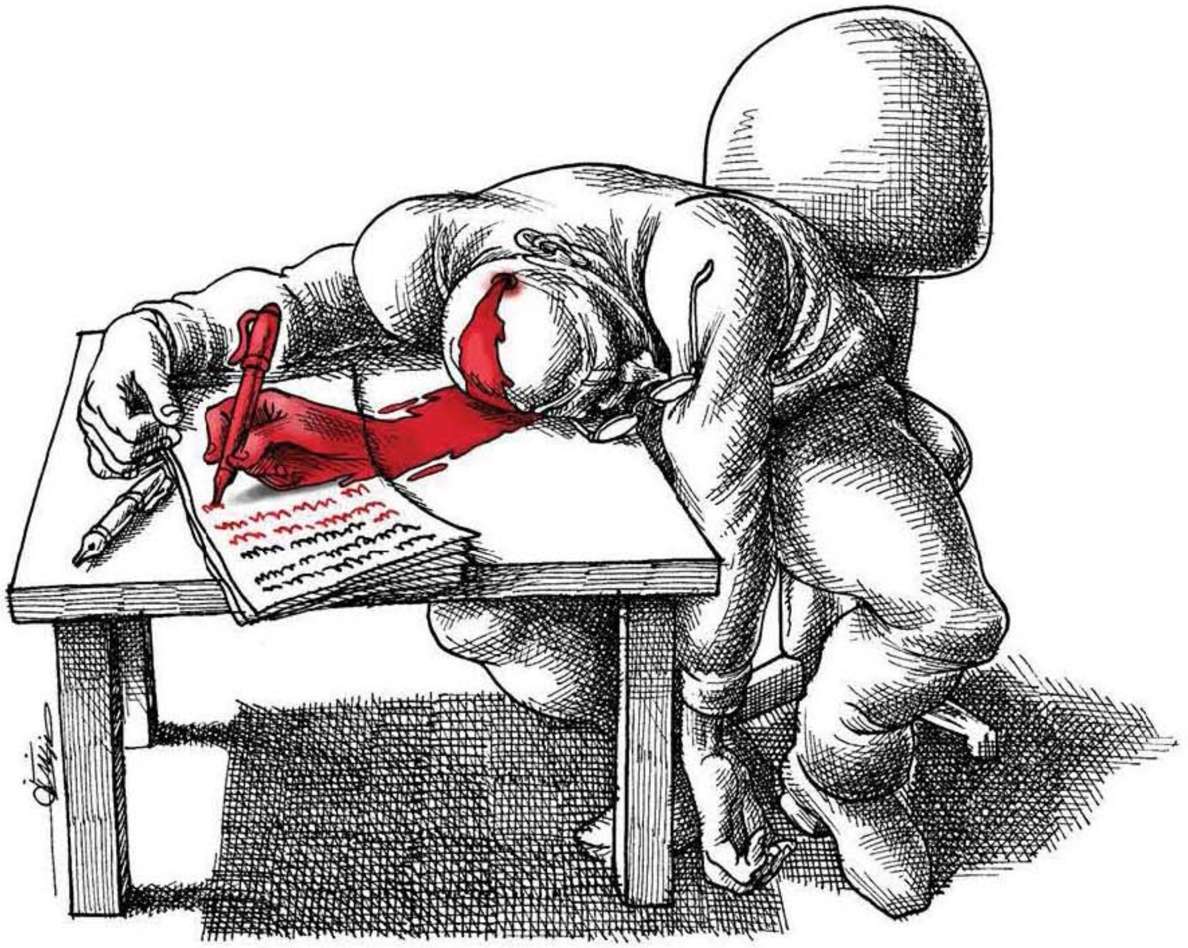
الدائرة الثانية: قضايا الواقع:

الواقع - كما سبق وأشرنا - متغير ويجب أن تتمتع النخب وكذا السلطة الحاكمة بقدرتين في هذا الصدد على الأقل هما:

• مرونة التفكير.

• القدرة على التنبؤ بالمستقبل والتقييم

بيد أن السلطة الحاكمة من مصلحتها (تجميد) الواقع وكذا الانغلاق وعدم التجديد وإيقاف التطور قدر الإمكان حتى يستتب لها الأمر وتخلد على الكرسي (ولا مانع من أن يرث الأبناء الكرسي) بل وتحذير كل من يحاول أو يفكر



في الاقتراب من السلطة وأن مسألة (التحول أو الانتقال السلمي) ليس لها مكان في قاموسها السياسي والفكري وأن (البطانة) التي تحيط بالسلطة تزين لها هذا الأمر من خلال جملة من الأقوال والشعارات الكاذبة مثل:-

• أنت أفضل الناس الذين حكموا.

• أنت البلد (أو الوطن) والوطن أنت.

• أنك لا تنام الليل أو تصل الليل بالنهار من أجل الرفاهية أو النهضة.

• كان في الإمكان أن يكون الوطن أفضل من ذلك بكثير لولا أعداء الوطن المتربصين من كل جانب.

• للوطن أعداء في الداخل وفي الخارج والأسوء والأشرس هم أعداء الداخل ولذا فإن كافة سبل التعامل معهم وقتلهم متاحة ومباحة حتى يكفوا عن (خرق) سفينة الوطن ..إلخ.

بيد أن إنكار قضايا الواقع أو التعامي عنها لن يفيد ولن يستمر لأن الشمس لا يمكن أبداً حجب نورها.

الدائرة الثالثة: النخب الثقافية:

وهم فئة حباهم الله بالتفكير والقدرة على التخطيط واستشراف المستقبل وأن الصالح العام للجميع (وربما للإنسانية جمعاء) يعملون من أجله ويحاولون قدر الإمكان نصيحة السلطان غير أن السلطان يكون موقفه من النصيحة أو الإرشاد الآتي:-

• أما أن يستمع ويحاول جاهدا الأخذ بالنصيحة إلا أنهم قلة (في تاريخنا الإسلامي تمثلوا في الخلفاء الراشدين ألم يقل أبو بكر الصديق: لا خير فيكم إن لم تقولها (أي النصيحة والتقويم) ولا خير فينا إن لم نسمعها وكذا سيدنا عمر بن الخطاب حين قال: رحم الله أمرءا أهدى إليّ عيوبي، وبعد ذلك وعبر تاريخنا الممتد لم نسمع حاكما

واحدا قال ذلك أو سوف يقوله (لأن الحاكم يؤمن أن لديه مواهب وقدرات لم تؤت لأحد غيره من العالمين، أو أنه فيلسوف - ربنا خلقني هكذا كما قال - قادر على التشخيص والعلاج لجميع المشاكل والأزمات).

• أو يستمع بضيق حتى ينتهي الموقف ثم يعود أو ينصرف إلى شؤونه دون أن تحدث النصائح أي أثر فيه وقد يفعل تماما (عكس ما تم نصحه به وكأنه يخرج لسانه لمن نصحه).

• أو يرفض أي استماع إلى أي نصيحة - وهـذا هو الموقف الغالب، ولذا يتم اختيار (بطانة) تزين له كافة ما يفعله بل تشيد به وتفّصل (الفتاوي إن لزم الأمر) لذلك ولذا فإن هذا الحاكم لا يسمع إلا صدى صوته لأن الآخرين دائما ما يؤمّنون على ما يقولوه ويهزون رؤوسهم طرباً وموافقة على ما يقول.

تحول النخب العربية عن مبادئها:

بداية فإن التاريخ مليء بنوعين من النخب:

• نخب تمسكت بمبادئها حتى النهاية (وهم قله).

• نخب تحولت عن مبادئها وفقا لمصالحها ولمصلحة الحاكم.

أما الذين تمسكوا بمبادئهم فنجدهم قلة ومنهم نخب في كافة المجالات. فعندنا مثلا - من العصور الوسطي - العز بن عبد السلام والذي رفض الخضوع للسلطان وأصر على موقفه وقد أيده العامة في أقواله (لأنه نزيه ولا يقصد بها إلا وجه الله) ولذا فقد خضع له السلطان.

وفي العصور الحديثة نجد مثلا الكاتب والأديب صنع الله إبراهيم قد رفض استلام جائزة الرواية لأنه كانت لديه ملاحظات على النظام السياسي في حقبة مبارك ورفض استلام الجائزة (التي كانت تحمل اسم مبارك) في عز مجد وصولجان مبارك دون أن يخشى ما سوف يحيق به من متاعب أو تجاهل أو حتى (تجريده أمنيه).

كذلك من يقرأ كتاب د. رؤوف عباس (مشيناها خطى - سيرة ذاتية - كتاب الهلال العدد 648 ديسمبر 2004). سوف يجد العديد من المواقف التي عارض فيها السلطة (خاصة عنوان: موعد مع الرئيس من ص221 حتى نهاية الكتاب) حيث عارض الكثير من المواقف مثل:

• أن يدرس في معهد للدراسات الوطنية بهدف جعل الشباب الملتحق بالدراسة يسبّح ويحمد باسم الرئيس الحالي.

• رفض طلب عميد كلية الآداب بأن يذهب إلى منزل الرئيس لمقابلة ابنته الصغرى جيهان والتي تعد رسالة للماجستير في التاريخ في الجامعة الأمريكية وأصر على أنها إذا كانت تريد أي استفسار فعليها أن تأتي إلى مكتبه.

• عنّف عميد كلية الآداب حين طلب منه صراحة أن يقوم بكتابة ماجستير ابنة الرئيس باللغة الإنجليزية وأن تلك الكتابة سوف تتم بأجر مجز وربما بمنصب سياسي لاحق.

• معارضته لبعض ما يتم من محاباة في لجان الترقية للبعض (لأسباب لا دخل لها في العلم أو الثقافة) وربما تعمد رسوب البعض الآخر نظرا لمواقفه وعدم خضوعه لقهر أستاذ من الأساتذة بغض النظر عن تفوقه العلمي.

إلى آخر ما جاء في هذا الكتاب الوثيقة جد المهم.

كذلك يوجد بعض المفكرين الذين عارضوا بعض مواقف السلطة ولعل كتاب: التكوين - حياة المفكرين والأدباء والفنانين .. بأقلامهم" كتاب الهلال، العدد 566 فبراير 1998خير نموذج على ذلك إذ ذكر العديد منهم بعض المواقف التي أدت بهم إلى إبعادهم حتى عن تولي مناصب كانوا من حقهم أن يتولوها - كرئاسة قسم، أو رئيس لهيئة.

ويكفي أن نقول إن الكتاب قد جمع سـيرة (17 مفكراً وأديباً من مختلف الاتجاهات والمشارب وكيف أن المستشار طارق البشرى مثلا قد ذكر أن حبه للتاريخ وأن حياده كمؤرخ = رغم أنه في منصب قاضي - قد جعل السلطة السياسية تثور عليه بل وتحرمه من حقه في تولي منصب معين في القضاء وكذا شكرى عياد ود. عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وأنور عبد الملك وحامد عمار ود. لطيفة الزيات وغيرهم.

الذين تحولوا وهللوا لكل عصر:

يحفل التاريخ بأمثالهم وهم كثر ونجد أنهم على

جميع الموائد يجلسون ويكبرون ويهللون أو كما وصفهم - بطريق مباشر الأديب الكبير نجيب محفوظ - أنهم من أنصار: عاش الملك، مات الملك.

فلدينا مثلا - محمد حسنين هيكل - والذي كان مقرباً من جمال عبد الناصر وكان يكتب له الخطب، وكان له مقال ثابت في أهرام الجمعه ليس به شيء سوى مدح الرئيس جمال وتأييده على طول الخط في كل مايقول أو يفعل وكان يسمي المقال (بصراحة) وما كان ينشر عبر هذه الزاوية المسماة (الصراحة) كان بعيدا تماما عن الصراحة تلك المزعومة بل كان نفاقا وكذباً.

والسادات كان له كتاب كثر أشهرهم موسى صبرى وإبراهيم سعدة حيث كان لإبراهيم سعدة عدة صفحات في جريدة (أخبار اليوم الأسبوعية) لا شيء في المقال سوى الإشادة بكل ما قال وفعل الرئيس السادات وأذكر أنني قد قرأت بعد أن تم القبض على أكثر من ألف مثقف وأستاذ جامعي في مصر إبان حملة القبض على المثقفين في سبتمبر 1981 أن وصف موسى صبرى هذه الخطوة الحكيمة / المجيدة/ الرائعة/ العظيمة التي اتخذها الرئيس بالقبض على كل هذه الأعداد من مختلف الاتجاهات بأنها خطوة تعادل انتصار أكتوبر 1973 (أه والله قد ذكر ذلك) وبعدها - لم يكمل الرئيس شهراً حتى تم اغتياله في حادث المنصة الشهير.

وكان حتى مبارك يتفاخر - هكذا سمعت من مقربين له - بأنه إذا كان جمال عبد الناصر لا يمتدح إلا مرة واحدة أسبوعياً عن طريق محمد حسنين هيكل، وأن السادات لم يمتدح إلا مرة أو مرتين في الأسبوع على يدي/ إبراهيم سعده أو موسى صبرى فإنه يتم مدحه مرتين في اليوم الواحد عن طريق (المدعو سمير رجب) والذي يمتدحه مرة في جريدة الجمهورية التي تصدر صباحاً ويمتدحه مرة أخرى في جريدة المساء التي تصدر في نفس اليوم ومن نفس المؤسسة.

ناهيك عن معتز القط والذي كان يمتدح مبارك على طول عدة صفحات في صحيفة أخبار اليوم، وقد حاولت جاهداً أن اقرأ مرة هذا المقال ففشلت في الاستمرار بل وتساءلت: من أين يأتي بكل هذا الكلام عن الرئيس وتمجيد أفعاله ؟. أيضا نجد مصطفى بكري والذي يعد بحق رجل جميع العصور فلا يوجد حاكم لم يجلس على كرسي مصر إلا ومدحه فإذا رحل (لسبب أو لآخر) اتجه بكل صدق - أو نفاق - إلى مدح الحاكم الجالس على الكرسي، حتى المجلس العسكري الذي حكم مصر بعد ثورة يناير 2011 قد مدحه وادعى أنه قريب من رجاله ويعلم كافة قراراتهم وأشاد بالجميع وهكذا.

أسباب تحول النخب الثقافية:

نستطيع أن نقول إنه توجد جملة من الأسباب تؤدى إلى تحول النخب الثقافية في مواقفها ومبادئها مثل:-

• الخوف من بطش السلطة (والذي يبدأ من الحرمان من الكتابة أو حتى الظهور في السيرك الإعلامي حتى السجن والتعذيب ومصادرة الأموال أو النفي أو حتى القتل).

• الرغبة في الحصول على جميع المكاسب (ولذا فإن لرجال الأمن مقولة شهيرة في هذا الصدد: اللي معانا دايما كسبان واللي يرفض ينفذ أو ينصاع لأوامرنا على طول الخط خسران".

• الإحساس بالقوة جراء الاقتراب من السلطة خاصة لو أن هذا الشخص قد تم تصنيفه من قبل بعض الجماعات الإسلامية أنه مطلوب (مطلوب رقبته) ولذا تسارع وزارة الداخلية إلى تحديد (حراسة له) ولا شك أن سيره هكذا أمام الآخرين وسط هذه الحراسة يعطيه قيمة ويوصل رسالة للآخرين أن عين السلطة عليه وأنه محمي من قبلها.

• تخطي القوانين المعتادة والحصول على حقوق وامتيازات ليست بالطبع له، ولذا ما أن يدخل إلى أى مصلحة حكومية - ووراءه وأمامه كل هذا الصولجان - حتى يسارع المسؤولون إلى تلبية مطالبه وحتى وأن كانت مخالفة للقوانين (وفي هذا الصدد أذكر أن منافقاً كهذا من الصعب أن يتم إيقافه في أي كمين أمني أو حتى تسجيل أي مخالفات مرورية متعلقة بالسرعة أو كسر إشارة.. إلخ لأنه يكون معفيا من كل هذه التطبيقات السخيفة للقانون (الذي يطبق فقط على



من ليس له ضهر من أي سلطة).

• السفر دوما مع سيادة الرئيس - أو السلطة سمها ما شئت - سواء داخل مدينة داخل الوطن أو في رحلة السلطة إلى الخارج ومجالسة الرئيس داخل نفس الطائرة وكذا الحصول على بدل سفر كبير يستطيع من خلاله أن يأتي بالهدايا وكل ما يخطر لك على بال.

• الحصول على قطع أراضي وفيلات وشاليهات وشركات ومؤسسات دون أن تخضع للضرائب أو القوانين التي تطبق على الآخرين من الأشخاص والعاديين.

ورغم كل ما سبق إلا أن الاقتراب من السلطة بهذه الصورة لا يجعلهم آمنين لأنهم يعلمون - والسلطة تعلم - أنهم كاذبون وأنهم يغيرون جلودهم كما يغيرون معجون أسنانهم ولذا فأنهم في لحظة قد تطيح بهم السلطة وتجردهم من كل شيء. كما أنهم في حقيقة الأمر لا يشعرون بأي احترام أو تقدير لذواتهم لأنهم يعلمون أنهم كاذبون ومنافقون وأن عذابهم في الآخرة سيكون مضاعفاً وقد يعجل الله عذابهم في الدنيا.

كما أنهم يعلمون علم اليقين - أن الآخرين - لا يحترمونهم ولا يحبونهم وأنهم إذا كانوا ينافقون السلطة فإن الذين يحيطون بهم ينافقونهم بدورهم وأن لحظة استشعار الحقيقة والرغبة في معايشة الواقع المعيش لابد أن تفرض نفسها حتى وإن طال الأمد.

لماذا يجب أن يتفق طرفا العلاقة (السلطة - النخب الثقافية) في التعامل مع الواقع المعيش؟

من أجل تحقيق الآتي:

• فهم وتفسير الواقع.

• التحكم وضبط العديد من متغيرات الواقع.

• التنبؤ بما يمكن أن يحدث في المستقبل من أحداث ووقائع نكون مستعدين لها.

• تقييم الواقع (أي معرفة الغث من السمين).

• تشخيص مشكلات الواقع.

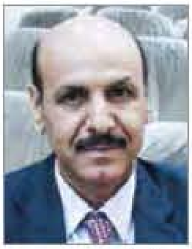
• وضع أكثر من خطة للعلاج لكل مشكلة.

ويقود كل ما سبق المجتمع إلى النهضة والتقدم والرقي والارتقاء.



من تراثنا الشعبي..

«العرضة» أهازيج الحرب، وإيقاعات السلام



دوان موسى الزبيدي
باحث ومدقق لغوي

فنون الشعر الشعبي كثيرة، ومتنوعة؛ منها السامري بألحانه،وإيقاعاته، ومنها الهجيني «الغناء على ظهور الإبل» وما أعطاه من أصوات، ونغمات تجعل الإبل حينما يُهزج به على ظهورها تترنح ،وتتمايل، وتتهادى، وتطرب لما تسمع وتستجيب لِما يُردد على أكوارها، وغناء البحر النهمة «والفجري» وكل ماخفقت به جوانحُ ذوي المهن، والحِرَف من عطاء يعينهم على المزاولة ،والمثابرة، ويخفف عنهم جهد العمل.



كذلك العرضة التي تعد ركيزة من ركائز التراث ،ورافداً من روافد الأدب الشعبي ، وفنا أصيلا يعبّر عن خلجات النفوس، يحرك الوجدان ،أبدعه الشعراء على اختلاف مشاربهم فناً له جمال التعبير ، وقوة التأثير، فقد حكى لنا التاريخ عن كثيرٍ من الفنونِ الشعبيةِ، والفلكلورية ،وسطّرَ لنا أصلَها ،وكيفية َممارستِها حتى أصبحتْ متأصلة ٌ بنا ، ومنْ أجملِ ما تعلمناهُ منَ الفنونِ الشعبيةِ «فنُ العرضةِ» الذي كانَ يسمى «أهازيج الحرب» فقد نشأتِ العرضة ُ قديماً عندَ الاستعدادِ لخوضِ الحربِ ، والاستعداد للمعارك التي كانتْ تشهدُها القبائلُ في شبهِ الجزيرةِ العربية ،وكانتْ تُستخدَمُ لاستثارة حماسةِ المقاتلين ،لذلك تُستخدَمُ الأسلحة ُ عموماً في أداء العرضةِ ،مثلُ البنادقِ والخناجرِ والسيوف،وقصيدة الحرب لاتتجاوز في عددها عشرة أبيات، لها أوزان معروفة، وأغراض عدة مطروقة، تبدأ بوصف، أو نداء موجه، ثم تتجه لتتناول العدو،والفتك به، وهزيمته ، ثم تتجه إلى وصف قوم الشاعر بالشجاعة والفروسية، أو ربما تصف هنوفاً بديعة التكوين ، فارهة الجمال ،لتقول لها إياك ومعاشرة الذليل الانهزامي فهو لايستحق منك نظرة ..! فنٌ رفيع جادت به النفوس الأبية يعبر عن خلجاتها، ويستجيب لدواعيها،ويشفّ عن ميول وعواطف جياشة ...هذا الفن بكل تقسيماته وجوانبه المثلى يعطي لكل جانب حقه ويحقق متطلباته، فلقد تضمن الحماسة ، والحكمة ، والمثل ، والتعبير عن لواعج حب الأوطان، وعمق الوله بها، بما لايؤديه سواه..فإذا حزَبَ الأمر، ودعا داعي الحرب ،وبلغ السيل الزبى ،نادى المنادي بأعلى صوته ليستجيب له من حوله



، ثم يهزج بها متفقة مع الغرض ، ليردها الفريق الأول في صفه المنتظم ، ثم يتلقاها الفريق الثاني في صفه كذلك، وإذا طاب الصوت ، وتناغم ،قرعت الطبول بإيقاع متجاوب،ومنسجم مع ما تهتف به حناجر الرجال، تبدأ معه حركة الصفوف ،وهز السيوف كتلة واحدة متحركة في نبرات أصواتها، وحركات أجسامها، وإيقاع طبولها.. وأصبحت تؤدى العرضة عموماً في الساحات ،وفي كل المناسبات -بعد تقسيم الفرقة إلى صفين متقابلين متباعدين يتوسطهما ملقن الشيلة -و بخُطىً موزونة على إيقاع الطبول والدفوف ،وبطريقة ثنائية الحركة (كل اثنين بجانب بعض) يبدأ الرجال في حركة دائرية لا تلبث أن تعود لصف واحد دائري الشكل في مواجهة وسط الميدان... ويختلف أداء العرضة من منطقة إلى أخرى بل هناك اختلافات في المنطقة الواحدة.

فالعرضة هي من الفنون الجميلة الخالدة التي تحتفظ بها الأمة في السلم للذكرى ،وفي الحرب للنذر والاستعداد...

ولها أزياء قديمة مثل: «المِرّون» و«الدقلة» «والصاية» و«السدية» و«الشلاحات» وهو ثوب ذو أكمام طويلة، وهناك «الزبون» كذلك «الحزام» ،و«المجلد» والسيف، ويتوسط العرضة أصحاب الإيقاعات،ولاعب السبحة ،والشعراء ...

وقد أصبحت فعالية العرضة ضمن فعاليات احتفالات اليوم الوطني ،وتهدف إلى تحقيق عدد من الأهداف منها إحياء تراث الآباء والأجداد، وغرس قيم الفخر، والاعتزاز، والشجاعة في نفوس جيل الشباب ،وتعزيز روح المشاركة في احتفالات اليوم الوطني.

وقد حققت فعاليات العرضة التي نظمت طوال السنوات الماضية العديد من الإنجازات منها رفع مستوى الشباب في أداء العرضة ،والتمسك بالعادات والتقاليد خاصة أن العرضة تعد من أساليب الاحتفال بالمناسبات الوطنية ،والاجتماعية بأسلوب يحوي قيم الفخر ،والاعتزاز والشجاعة.

و العرضة لها أهداف كثيرة فى نفوس الجيل، فهي تعلمهم تحمل المسؤولية، والشهامة وتبث فى نفوسهم الحماسة ،وحب الوطن ومعاني الرجولة، وهي قد تكون اسما مشتقا من العرض العسكري باعتباره جزءاً من الإعداد للحرب كافة، ووسيلة لبث الحماسة في صفوف المقاتلين ،ولعل العرضة تعد من القيم الراسخة في العادات والتقاليد القطرية الأصيلة.

وهناك كلمات لعرضة رائعة تجسد تعاضد أهل قطر ، ومحبتهم لوطنهم ،تحيي فيهم روح الدفاع عن الوطن في مثل هذه الظروف الاستثنائية .

يا شيخ سل الحدب
لعيون ظبي محنا
بين الطرب والنشب
يسلم ويسلم وطنا



نار وتاكل حطـــــب
لولا الوطن ما نهضنا
لا ما نشدنا السبب
دام التميمي أمرنا
وش عاد لو هي تعب
روس المعالي شغفنا

ومن شيلات التي انتشرت مؤخراً ،ورددها القطريون ، وانتشرت على ألسنتهم:

شومي له شومي له..
يا ام الهدب راعي الحدب
شومي له
شيخ تنومس لابته وقفاته
شومي له، شومي له
يا ويله يا ويله اللي طمع في دارنا
يا ويله.
ما ينفعه باسه ولا حيلاته
يا ويله.

كلمات رائعة عبرت عن الفرحة باحتفالات اليوم الوطني، وإنجازات قطر.

استوقفتني هذه الصورة الجميلة شومي له، والمفردة مشتقة من شام السحاب، أو البرق: نظر إليه ليرى أين يمطر؟ وشام فيه مخايل الذكاء: ترقبها

وانتظرها ،وهي في علو، وارتفاع. يقول بن غيدان "إن "كلمة أو لفظ "شومي له" تقال في الأصل للبنت الجميلة التي تكون على مشارف الحب والعشق.. فيقال لها "شومي" للرجل الكفء رفيع المنزلة واتركي عنك الباقي، وشومي له هي من السمو والرفعة، بمعنى ارتفعي له سواء كان بشوق مخفي أو علني، ففي القديم لم يكن الحب والعشق متاحا جهارا...

وهكذا نرى أن فن العرضة يأتي في الظروف الاجتماعية والاقتصادية وأيضا السياسية - إن جاز التعبير - ليعبر عن حالة الوعي الجمعي، والحراك الاجتماعي بين مجموعات من البشر يقيمون في منظومة جغرافية واحـدة تجمعهم العادات والتقاليد والدين ووشائج القربى والإرث الاجتماعي التاريخي...

المراجع:

- كتاب الأدب الشعبي في جزيرة العرب» للباحث والمؤرخ عبدالله بن خميس
- كتاب فن العرضة للباحث نفسه..
- بعض المجلات الخليجية